This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

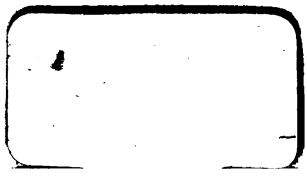
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954



17-A-8

UN CONTEMPORAIN DE BEETHOVEN

OBERMANN

PRÉCURSEUR ET MUSICIEN

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, rue de Seine.

DU MÊME AUTEUR :

Le Paysage dans l'Art (Paris, extrait de *l'Artiste*, grand in-8°, 1894; épuisé).

Un Peintre mélomane : Fantin-Latour (Paris, extrait de *l'Artiste*, grand in-8°, 1895; épuisé).

Les Salons de « l'Artiste » (années 1894, 1895, 1896, 1897, 1898 et 1899 : six volumes illustrés, extraits de *l'Artiste*, grand in-8°).

Anton Mauve, 1838-1888 (in-4°, Charles Soccard, 1898).

L'Eau-Forte originale (préface de catalogue, in-12°; Hessèle, 1902).

Claude Lorrain (un vol. petit in-8°, de la Collection des *Grands Artistes;* Laurens, 1905).

Le Secret de Beethoven (un vol. in-8° raisin, illustré de cinq portraits; Fischbacher, 1905).

En préparation :

Prud'hon (un vol. petit in-8°, de la Collection des *Maîtres de l'Art;* Librairie de l'Art Ancien et Moderne, 1907).

Les Sonnets de Viviane (1885-1905).

Le Songe d'un soir d'automne (roman d'intimité).

Esquisse d'une Histoire du Paysage.

Profils contemporains : Médailles et Camées.

L'Examen de conscience d'un critique d'art (recueil d'articles).

Petites notes sans portée pour servir à l'histoire des mœurs artistiques du temps présent.

UN CONTEMPORAIN DE BEETHOVEN

OBERMANN

PRÉCURSEUR ET MUSICIEN

PAR

RAYMOND BOUYER

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, RUE DE SEINE, 33

1907

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

MUSIC - X
ML
423
.S47
B78

STELLFELD

A MONSIEUR HENRI HEUGEL

Directeur du *Ménestrel*.

Hommage respectueusement reconnaissant de l'auteur des Peintres mélomanes, *du* Secret de Beethoven *et de tant de* Petites Notes sans portée!

R. B.

« *Le son est frère de l'âme.* »

VICTOR EGGER,

UN CONTEMPORAIN DE BEETHOVEN

OBERMANN PRÉCURSEUR ET MUSICIEN[1]

A Jean Lahor, poète éloquent de « l'Illusion ».

Il ne composait point des romances qu'il chantait lui-même aux personnes sensibles, comme Garat, le plus musqué des Incroyables; il ne jouait d'aucun instrument, pas même de la guitare, comme Gatayes ou Berlioz enfant : il adorait d'instinct la musique, mais il avouait franchement ne pas la savoir; et ne serait-ce pas la meilleure façon de la sentir? Malgré son nom très allemand, ce rêveur alpestre était donc des plus français. Il déclarait naïvement lui-même : « J'aime beaucoup l'unisson de deux ou plusieurs voix; il laisse à la mélodie tout son pouvoir et toute sa simplicité! Pour la savante harmonie, ses beautés me sont étrangères; ne sachant pas la musique, je ne jouis pas de ce qui n'est qu'art ou difficultés... » On n'est pas plus français... d'autrefois! Et le Genevois Jean-Jacques était moins candide...

Oui, mais ce musicien dans l'âme avait une sensibilité merveilleuse. De quel ton n'ajoute-t-il pas aussitôt: « Le lac est très beau, lorsque la lune blanchit nos deux voiles, lorsque les échos de Chillon répètent les sons du cor, et que le mur immense de Meillerie oppose ses ténèbres à la douce clarté du ciel,

(1) Cette étude a paru dans *le Ménestrel*, du 28 janvier au 18 mars 1906; et son supplément, du 12 août au 7 octobre de la même année.

aux lumières mobiles des eaux... » Quel *sentiment* inné de la *musique* d'un *paysage*, en regrettant l'absence de tous ses amis inconnus, les délicats : « Vous, qui savez jouir, que n'êtes-vous là pour entendre deux voix de femme, sur les eaux, dans la nuit! »

Style suranné, mais superbe! Impression fugitive, qui vit dans son expression! Cet ignorant de la musique était un grand *musicien;* ce rêveur passa comme un *précurseur* qui s'ignore : interrogeons aujourd'hui sa sensibilité clairvoyante. N'est-ce point lui qui prononça cette profonde parole : « *La vie réelle de l'homme est en lui-même* », en aspirant mélancoliquement, sous le ciel immense, avec le parfum d'une fleur ou l'âme éphémère d'un son, « quelque chose de *l'illusion infinie* »?

I

LE CENTENAIRE OUBLIÉ D'UN HOMME SENSIBLE

Pour Edmond Pilon, portraitiste subtil de Senancour.

Il s'appelait Obermann.

Il naquit en 1804 et n'a jamais vécu. Paysagiste, il peignit comme pas un la nature sans jamais tenir une palette. Musicien dans l'âme, il entendit comme pas un la musique dans tout et l'hymne qui sort du monde sans avoir jamais ouvert un « pianoforte ».

Obermann oublié ne fut pas un homme, mais un livre; ce beau ténébreux est un héros de roman : en cela supérieur aux futurs génies qui naissaient à la même heure imposante, car il sortait tout armé du cerveau de Senancour! En 1804, Berlioz, Decamps et Mérimée pleuraient dans leurs berceaux; Sainte-Beuve et George Sand (ou plutôt la petite Aurore) ouvraient à peine leurs yeux à l'immortel éblouissement du jour; le Parisien Gavarni faisait sa première dent; nos centenaires d'aujourd'hui, depuis longtemps défunts, n'étaient que d'obscurs bébés. Obermann adulte exprimait, en naissant, l'âme de son temps. Mais il était discret; il passa donc inaperçu : vous connaissez la conspiration du silence... Et l'an dernier, qui célébrait intérieurement son centenaire, à l'automne, sous les premiers feux voluptueux des lampes du soir qui parlent d'amour, d'étude et de tièdes secrets? Une âme du Nord, peut-être, puisque la Scandinavie le connaît mieux que nous!

Obermann (c'est-à-dire Senancour) a l'âge de Beethoven en 1804 : Obermann a trente-quatre ans et raconte dix ans de sa vie plutôt rêvée que vécue (1); il personnifie, avant tout, l'heure présente, élégiaque dans un silence de l'épopée qui tonne.

(1) M. de Senancour (ou Sénancourt), fils d'un contrôleur des rentes à l'Hôtel-de-Ville, naquit, un mois avant Beethoven, en novembre 1770, et prolongea péniblement sa vie fort oubliée jusqu'au 10 janvier 1846.

C'est le premier des *enfants du siècle*, — l'aîné de ces rêveurs pâles, conçus poétiquement dans l'anxiété du canon. Obermann! Ce nom germanique et parent de Faust réveille mystérieusement l'écho d'une époque. Il est lui-même, dans la gamme grave, une musique.

A distance, Obermann semble né trente ans trop tôt; et dans une note que j'allais qualifier de posthume, son *éditeur*, M. de Senancour, reconnaît que « l'acception du mot *romantique* a changé depuis l'époque où ces lettres ont été écrites ». Un roman par lettres! Cela même n'est-il pas une date? Illisible de suite, au gré, toutefois, de notre exigence, c'est moins un roman que le journal d'une âme : « Il faut l'ouvrir au hasard », comme dit Obermann de son cher Montaigne.

Obermann écrit en solitaire « qui parle avec son ami comme il rêve en lui-même ». Il ne chante pas une *Symphonie héroïque*, à l'exemple de son magnanime et douloureux contemporain Beethoven, — quitte à raturer bientôt, sur la première page, le nom flamboyant du premier consul; il ne s'écrie pas non plus : « Levez-vous vite, orages désirés! » avec la belle emphase de *René*, le héros, plus impatient, de Chateaubriand qui, l'année suivante, détachera l'orgueil isolé de sa grande ombre sur le soleil d'Austerlitz : Obermann, songeur, est « né pour souffrir » et détaille sa souffrance; il dit son immense regret, le sentiment *universel* qui l'agite; il écrit parce qu'il a « quelque chose de noir à contenter », comme dira le romantique Eugène Delacroix qui l'aimait.

Méconnu dès sa naissance, il ressuscitera plus tard, tel André Chénier; mais le romantisme épanoui fera du novateur un disciple : éternel destin des modestes! Sur les quais, Ampère le découvre, comme le philosophe Malebranche avait connu Descartes, et le porte en courant à ses amis d'Auteuil. On le cite en épigraphe; mais on tait l'ouvrage. En 1833, Sainte-Beuve l'honore d'une préface, en le définissant « un psychologiste ardent, un lamentable élégiaque des douleurs humaines et un peintre magnifique de la réalité » : c'était trois fois justice. Sept ans après, c'est George Sand qui cherche à son tour à le définir, après avoir écrit, au mois d'août 1837, dans une lettre datée de ce Fontainebleau dont la peinture large de Senancour

résume à ses yeux l'antique majesté : « Obermann est un génie malade. Je l'ai bien aimé, je l'aime encore, ce livre étrange, si admirablement mal fait; mais j'aime encore mieux un bel arbre qui se porte bien. » George Sand ajoute : « Il faut de tout cela : des arbres bien portants et des livres malades, des choses luxuriantes et des esprits désolés... » *Joseph Delorme* et *Lélia* pensent de même. Mais ont-ils bien entendu cette *monodie* (1) funèbre comme l'aspect des grands bois? Ont-ils bien compris cette personnalité sans pareille en sa modestie fière, que son plus récent portraitiste nomme plus profondément « une figure recueillie de l'enthousiasme » et que les derniers rêveurs d'un temps positif aperçoivent, quand le soir descend sous les beaux arbres, avec les traits « d'un faune extrêmement doux et bon, dont le sourire fut toujours triste en raison de ce qu'il y a de mort dans les forêts »? M. Pilon ne parlait que de Senancour (2); nous parlons aujourd'hui d'Obermann; mais Obermann et Senancour sont synonymes. Et voilà donc la note juste.

Obermann se déclare un fantôme « inutile et triste »; aucune âme, depuis celle de l'*Ecclésiaste*, n'a possédé mieux le sentiment du néant, de tout ce qui passe. En une seule nuit mémorable de lune et d'angoisse, il reconnaît avoir « dévoré dix ans de sa vie ». Sans foi ni loi, mobile et passionné dans sa solitude, il abuse du thé, se couche tard, mange lentement, s'occupe de tout; il *se réserve* continuellement : l'avenir le hante. Il regrette et redoute l'amour; le terme d'*amoureux* lui paraît le plus sot des mots, et nul n'a tracé de plus beaux hymnes en l'honneur du fils aveugle d'Aphrodite! On dirait qu'il a peur de vivre; et, parfois, le remords le prend de n'avoir pas aimé : sa jeunesse est restée comme *en suspens* dans l'incompréhensible univers. Toujours attendre, et finir par ne plus espérer : telle est sa destinée silencieuse; et le destin, diront les résignés, « c'est peut-être le devoir de la vie! » De bonne heure, il a senti le néant des heures « longues et fugitives »... En vain, tout se renouvelle; il reste le même. Il périt d'*inanition*. Ce nomade est un casanier : la nature ne l'a point fait voyageur; on le prend pour un Anglais

(1) Originale expression de George Sand, en sa préface d'*Obermann*, où Delacroix trouvait trop de « rhétorique ».

(2) Dans la revue *l'Ermitage*, numéro de juillet 1904, pages 215-234.

atteint du spleen ou pour l'amant d'une belle ténébreuse... Aïeul d'Olympio, son désir l'incline à revoir le décor permanent de ses rêves défunts : au fond des bois, il ne s'oriente jamais et s'égare volontiers; à défaut de maîtresse, il savoure la volupté de la mélancolie, cette voluptueuse mélancolie des souvenirs; il craint le printemps et chérit l'automne : « Je trouve plus de repos vers le soir de l'année... »

Et d'où ce grand désenchantement? La date seule nous répond.

Comparez *Obermann* et le Valmont des *Liaisons dangereuses :* Obermann, c'est vingt ans après; 1784 était une fin brillante, mais une fin; 1804 est une aube amère, mais une aube. La volupté machiavélique de Valmont se vante d'avoir conquis la jeune fille sans lui parler d'amour; la volupté timide d'Obermann esquisse le rêve d'un bonheur plus pur et redoute d'en rencontrer la réalité : car c'est toujours la volupté du XVIII[e] siècle qui règne sur les cœurs, exaltant les premiers songes de M[me] de Staël ou faisant sourire les portraits féminins de Vigée-Lebrun; mais, entre ces deux voluptés, un abîme : une Révolution. Obermann est le matin frileux de la nuit dont Valmont fut la lueur moqueuse.

Et même divergence entre leurs auteurs : officier d'artillerie et secrétaire intime du duc d'Orléans, ami des Girondins et journaliste voltairien, l'analyste aussitôt célèbre des *Liaisons dangereuses* était un soldat, expert dans l'art de mettre le feu aux poudres; enfant malingre et petit géographe courbé sur les sphères, élevé dans le jardin fleuri d'un vieux prêtre, échappé du séminaire, ruiné par la Révolution, nourri de Jean-Jacques et des murmures de sa tombe, exilé méditatif et plaintif, sentencieux et verbeux, mais pénétrant, le confident d'*Obermann* est un philosophe opposant la nature à la société, préférant l'énigme du monde au clinquant de la vie sociale qui n'est, peut-être, qu'une « longue distraction »... Rimeur de poésies fugitives, ailées de grâce légère, Ambroise Choderlos de Laclos, quoique provincial, incarnait la France gauloise, étourdie, qui s'écriait : Après nous le déluge! Poète d'hymnes en prose, estompées de gravité douce, Étienne Pyvert de Senancour, quoique Parisien, représente la France sérieuse, déjà romantique à son insu, mûrie

prématurément par le malheur et qui devient musicienne ou paysagiste, afin d'oublier le monde dans la joie d'un beau ciel.

Mais ce Faust moderne en carrick de voyage est un Français quand même, dégageant l'allure de sa race du crépuscule de l'heure et reflétant sa personnalité dans la tradition; ce sentimental est un Montaigne romanesque au demi-sourire ironique et tendre, un *réaliste* du clair-obscur : il donne plus d'une fois l'impression d'un La Bruyère de 1804, estimant avant tout la précision du mot propre et du détail vrai. L'interjection sincère n'est pas son unique préférée : à côté des exclamations à la Jean-Jacques et des hymnes, il note les trouble-fête de son amertume et les cris de la rue, la voix de la blanchisseuse qui chante à sa fenêtre, sous les toits, la besogne du plumitif qui épousera, vers la cinquantaine, sa servante maîtresse; et sa hautaine solitude n'envie point du tout le ménage pauvre « où il y aurait eu de la soupe si le chat n'eût pas renversé le bouillon »... Des ironies qui sont nôtres : il sait « le demi-regard » capable de remettre un inférieur ou l'aubergiste à sa place, et le moyen de lui faire ôter son chapeau d'une certaine manière... Dans les romans romanesques, on voyage sans le sou : méthode dangereuse dans la réalité, car « les aubergistes ne sont pas au fait! »

L'homme *sensible* n'est donc pas la femmelette qui pleure son oiseau mort; c'est un libre esprit qui a lu Marc-Aurèle sans surprise; un affectueux, profondément imbu de l'immanente religion de la nature et de l'amour, mais qui doute de l'absolu d'un dogme autant que de l'éternité d'un sentiment; nul peintre n'a plus librement senti la nature et nul psychologue n'a plus hardiment parlé de l'amour; il préfère tout, même « la délicate folie du plaisir », à l'hypocrisie des pédants; il n'attend rien de Rome ni des moines romains : et si la morale est inséparable d'une religion positive, alors son ironie déclare « qu'il faut rallumer les bûchers ». On n'est pas plus français... de tous les temps! Écoutez ce paysagiste, éperdument amoureux de l'indéchiffrable énigme; comme il raille finement nos velléités champêtres :

Il y a des hommes qui croient se promener à la campagne, lorsqu'ils marchent en ligne dans une allée sablée. Ils ont dîné; ils vont jusqu'à la statue et ils reviennent au trictrac.

Mais ce que l'observation possède rarement et n'a guère manifesté parmi nous, de La Bruyère à M. Taine, c'est le lyrisme d'Obermann, — son génie latent, son timide génie, contemporain de Beethoven et de la *Symphonie pastorale* qui demeure le plus étonnant des *paysages*, parce qu'elle était, aux yeux mêmes de son créateur, moins une peinture qu'un sentiment :

Mehr Ausdruck der Empfindungen als Malerei.

II

DEUX SENSIBILITÉS CONTEMPORAINES

A M. Albert Carré, au directeur-artiste qui a repris « Fidelio ».

Un contemporain de Beethoven !

Au même âge, à la même heure, à la même saison de la vie nuancée qui passe comme une année, comme un jour, ressentir le contre-coup des mêmes événements : un matin rêveur, un printemps morose, une jeunesse emplie de l'atmosphère de Jean-Jacques et du *Werther* de Gœthe, traversée par une Révolution sans pareille au monde, où, bientôt, Napoléon percera sous Bonaparte... Parallèlement, sans se connaître, explorer ce « néant agité » qui compose la vie du cœur, la vie de l'âme, la seule réelle... — Il est vrai que le seul fait d'être né la même année qu'un grand homme ne confère nécessairement aucune étincelle de son génie ; et, malgré la théorie des « milieux » ou du « point précis », tous ceux, même richement doués, qui virent le jour en l'an de grâce poudrée 1770 ne devinrent pas des Beethoven ! Obermann, lisons Senancour, le sentait lui-même, en philosophe :

> Je me dis : La vie réelle de l'homme est en lui-même ; celle qu'il reçoit du dehors n'est qu'accidentelle et subordonnée. Les choses agissent sur lui bien plus encore selon la situation où elles le trouvent que selon leur propre nature. Dans le cours d'une vie entière, perpétuellement modifié par elles, il peut devenir leur ouvrage. Mais, dans cette succession toujours mobile, lui seul subsiste, quoique altéré, tandis que les objets extérieurs, relatifs à lui, changent entièrement ; il en résulte que chacune de leurs impressions sur lui dépend bien plus, pour son bonheur ou son malheur, de l'état où elle le trouve que de la sensation qu'elle lui apporte et du changement présent qu'elle fait en lui... La totalité de ces impressions fait, pourtant, notre destinée.

Car il n'en reste pas moins que l'âme, comme le corps, revêt

le *costume* d'un temps ; l'idéale musique elle-même le porte dans son vague de fée. Et, vers 1796, le jeune musicien qui chantait *Adélaïde* en gravant sur l'écorce tendre le nom de cette moderne Eurydice, était le frère inspiré du prosateur *automnal* qui se plaisait à s'asseoir auprès de l'onde emportant la feuille jaunie...

Obermann et Beethoven ! l'areil cœur exultait sous le pesant habit à la française, un même « instinct des choses sublimes », enclin à « chercher l'infini jusque dans ses regrets ! » Après le « déluge », après tant d'orages, le ciel nuageux, qui promenait ses ombres sur tant de ruines, prit pour miroir le regard chargé d'âme de ces jeunes hommes sensibles. Car leur misanthropie est plus apparente que réelle ; jeunes encore, ils voudraient pleurer : ils n'ont plus de « larmes ». Mais ces philosophes instinctifs ont beau lire Plutarque ou Marc-Aurèle, ils sentent plus qu'ils ne raisonnent : *l'esprit, c'est le cœur*, dira plus tard le poète souverain du romantisme (1), en définissant très inconsciemment tout Beethoven — et son modeste *alter ego* de 1804. Ces fils du XVIII[e] siècle n'ont pas renié le bonheur ; et leur romantisme inconscient est surtout dans leur manière de sentir : chacun d'eux placerait volontiers son espoir « sur le front pur d'un ami, sur la lèvre heureuse d'une femme »... « Tout dit à l'homme éphémère : Sois heureux ! Sur cette terre de plaisirs et de tristesse, la destination de l'homme est d'accroître le sentiment de la joie. » C'est Beethoven qui parle ainsi ? — Non ; c'est Obermann, mais dans un sentiment tout *beethovénien*.

La rencontre est d'autant plus frappante qu'elle est plus fortuite. En 1804, il y avait de hautes pensées qui percevaient plus loin que l'éclat des armes.

Laissez Beethoven morose avouer qu'il aime mieux un arbre qu'un homme ; laissez Obermann désabusé se persuader qu'il n'aime que la nature : ces misanthropes, ce qu'ils préfèrent encore dans la nature, ce sont les hommes ; « un sentiment impérieux *les* attache à toutes les impressions aimantes » ; leur cœur, plein de lui-même, est plein de l'humanité. Le tumulte social ne leur fait pas oublier « l'accord primitif des êtres » : Obermann

(1) Victor Hugo, dans *les Contemplations* (I, 9 et III, 28), en parlant de Shakespeare, du *Poète* et de soi-même...

ne rêve que ce qui rapproche, unit, console ; il ne veut que la vie des peuples bons, sa paix dans la paix de tous ; loin de Beethoven, dont elle n'a jamais prononcé le nom, sa solitude pense (en 1804 !) comme l'auteur de *Fidelio* centenaire et de la *Neuvième* future, cet âge d'or musical des « braves gens » parmi lesquels le génie meurtri voudrait finir !

L'homme est un apprenti ; la douleur est son maître (1).

Ces soi-disant misanthropes, la leçon du malheur les conduit à la bonté. Leur imagination fait le reste, l'imagination, reine de l'art et du cœur :

On ne s'arrête pas assez à ce qu'éprouve une femme qui se traîne sur une route avec son enfant, qui manque de pain pour elle et pour lui-même, et qui, enfin, trouve ou reçoit une pièce de six sous. Alors, elle entre avec confiance dans une maison où elle aura de la paille pour tous deux ; avant de se coucher, elle lui fait une panade, et dès qu'il dort, elle s'endort contente, laissant à la Providence les besoins du lendemain...

Avec l'instinct des mystérieuses *correspondances*, Obermann précurseur ajoute : « Que de consolations à donner, que de plaisirs à faire, qui sont là, en quelque sorte, dans une bourse d'or, comme des germes cachés et oubliés, et qui n'attendent pour produire des fruits admirables que l'industrie d'un bon cœur ! »

Fidelio, devancier de la *Neuvième* fraternelle, exhale partout ce sentiment ; rappelez-vous les belles phrases profondes du geôlier compatissant, d'un ministre idéal :

Un frère vient parmi des frères
Pour les guérir et consoler...
. . . . . .
Alle Menschen werden Brüder...

Et la *Neuvième* future respire déjà dans cette prose, aux sons des cors beethovéniens : « Le vallon ignoré serait pour moi la seule terre humaine. On n'y souffrirait plus, et je deviendrais content. » Une campagne est misérable : Obermann y rêve le retour de l'espérance et des mœurs heureuses ; il prévient, plus bourgeoisement, l'ultime désir de Faust expirant, le dernier soupir du génie aveugle, humanitaire et radieux, qui bâtit son idéal au bruit qui prépare sa tombe, — cette incomparable

(1) Julie de Lespinasse, en ses *Lettres* enflammées, l'a dit la première.

« mort de Faust » que Schumann musiquera noblement plus tard. Obermann précurseur devance le *Second Faust* de Gœthe, avant même l'apparition de l'*Allemagne* de Mme de Staël qui scandalisera nos sceptiques français de 1810 en leur parlant du *premier*... Et gardons-nous d'oublier, aujourd'hui, que Beethoven méditait un *Faust!*

Obermann, enfin, pressent mieux que n'importe qui le secret d'un Beethoven : « *La vraie bonté exige des conceptions étendues, une âme grande et des passions réprimées.* » Que manquait-il donc à notre Obermann pour manifester le génie de Beethoven? Ce génie lui-même.

Tels des « étrangers dans le monde heureux », tous deux semblent résignés à « n'avoir que le songe de leur existence » ; mais Obermann aura l'amertume loyale de se définir « un homme ordinaire », impuissant à réaliser sa volonté ; c'est un poète sans génie, ou plutôt un génie sans flamme, un foyer intérieur sans rayonnement...

L'esprit de Sainte-Beuve le compare à ces moissons grêlées qui ne se dorent plus. Obermann se déclare éteint. Et Beethoven est le caractère inextinguible que la seule élégie ne saurait calmer: sans doute, sa souffrance a connu les noires heures où semble atteinte la dernière ombre qui doit fermer l'abîme muet ; la nuit longue comme l'éternelle nuit, la nuit de l'immense adagio, dans l'*Opus 106*... Mais voici, bientôt, la fugue victorieuse et vengeresse, la même réaction vaillante qui couronnera le quatuor en *ut* dièse mineur et qui secouait l'*Appassionata* tout entière. Son âme déiste est d'instinct trop religieuse, ou plutôt trop divine, pour appeler, avec Obermann, la religion le « système » du malheureux et n'avoir d'autre dieu que le néant.

Quand la nature passive d'Obermann trouve un « certain repos, un plaisir, bizarre si l'on veut, à considérer que tout est songe », l'obstacle est nécessaire à Beethoven, qui, toujours, « se relève roi ». Sans doute, après la *Neuvième* même, il s'imaginera de bonne foi ne laisser que « quelques notes » et verra tristement son rêve inédit comme un soleil lointain ; mais cette mélancolie prolongée n'est que le découragement de la puissance ; et quel ouragan n'entendra-t-il pas tourbillonner dans le silence de son être, ce mélancolique qui chante la joie, ce captif qui chante la

liberté, ce solitaire qui chante l'amour, ce génie sourd qui vibre aux quatre vents de la Musique et de l'Esprit? Dynamisme, électricité sans rivale, essor à la fois surnaturel et plébéien, crescendo de hardiesse dans les développements libérés des formules, *mélos* inouï des dernières paroles, — voilà l'idéal que verse intarissablement ce Bacchus, l'ivresse généreuse qu'un poète (1) compare à la tempête soufflant sur la montagne et la mer, avant d'y respirer cette atmosphère ineffable où la haine tombe devant un sourire du ciel, sous un baiser qui pardonne... Dès 1804, Beethoven se veut *héroïque*.

Obermann, découragé, voit pâlir la rose, en exhalant son lyrisme mineur et confidentiel. Il n'est pas Don Juan ; car il ignore la satiété, ne connaissant que le vide. Sa délicatesse reconnaît « le sourire des peines cachées » ; son calme est le « sourire du désespoir » : mollesse incrédule et voluptueuse à la Prud'hon, ce frère païen de Mozart et d'André Chénier! Songe-t-il au suicide, ce n'est pas, comme le *héros* Beethoven, par excès de souffrance morale ou physique : le seul coupable est le délire de l'ennui sans cause, où l'inquiétude et la torpeur se neutralisent en se combattant. A côté de Beethoven, il paraît féminin, presque décadent, d'autant plus moderne, encore là très précurseur !

Célibataire résolu, du moins résigné, notre Obermann, à trente-quatre ans, en 1804, n'est ni sourd ni amoureux (il le croit plutôt, car il a subi, sans se l'avouer, le joug de la passion). Il se veut très fort, en stoïcien qui a trop lu; mais il est réellement le plus faible, à la merci d'un souffle qui rend tout un jour « misérable ». Il sacrifie l'amour à la pensée, il renonce au triomphe du cœur, en disant : « L'austère travail et l'avenir... » Ne faut-il point vivre seul pour devenir vraiment grand? Il le croit aujourd'hui, mais il soupire demain : « Heureux celui qui ne vit pas seul! Un être isolé n'est jamais parfait. » Beethoven, candide, n'a jamais repoussé l'espoir de l'amie qui le fortifierait dans le bien ; d'aucuns assurent qu'il aurait tout sacrifié pour un instant d'illusion... Amours de malade, — et c'est bientôt dit,

---

(1) Songer aux belles strophes vibrantes de Lenau, citées dans *le Ménestrel* du 20 août 1905 : « Un orage dans les Alpes, une tempête sur l'Océan, et le grand cœur de Beethoven, voilà l'accord qui fait l'ouragan divin... »

avec la cruauté du bonheur ! » Ce bonheur-là, je ne l'aurai jamais » : telle sera la conclusion tardive de Beethoven et de Senancour. Singulière rencontre, encore ! Et devant un beau paysage, dès sa jeunesse finissante, Obermann voudrait, en ces *romantiques* instants, « un cœur qui fût près du sien »... Mais nulle intimité ne l'a réchauffé, n'a consolé ses ennuis dans les longues brumes de l'hiver ; le printemps reviendra pour la nature : il ne reviendra plus pour lui. L'hiver, comme la vieillesse, est une maladie de l'être ; mais la belle santé de la nature l'angoisse et l'étouffe ; les beaux jours lui sont inutiles, les douces nuits lui deviennent amères : la saison du bonheur, il la redoute trop, désormais, pour son ardente inquiétude.

Et voilà pourquoi ce paysagiste adore l'automne ; pourquoi cet ami de l'arrière-saison, chère aux âmes musicales, se sent mieux au soir de l'année. Sa morne blessure a l'instinct du soir qui calme : « La saison où tout paraît finir est la seule où je dorme en paix sur la terre de l'homme. »

III

LE PROCÈS DE LA NATURE

A M. René Ménard, romantique interprète de crépuscules virgiliens.

« *Nature impénétrable, ta splendeur m'accable et tes bienfaits me consument !* » On dirait Faust ébloui par le soleil qu'il appelle et dont la clarté soudaine accuse les rides découragées du penseur...

Ce n'est point Faust, ni Manfred, c'est Obermann, avide aussi de « se rendre raison » de l'inexplicable. Aux yeux d'Obermann, la nature est bien grande, et l'homme n'est qu'un voyageur sans but certain dans le froid univers ; oui, « la nature accable le cœur de l'homme », mais l'intimité le satisferait : « on s'appuie mutuellement, on parle, et tout s'oublie... » Nous savons maintenant, mieux qu'Obermann, pourquoi son inquiétude est importunée par la pleine lumière : Obermann solitaire est plus chagrin que jamais quand le ciel brille ; il n'aime pas les beaux jours, ou plutôt, il ne peut plus les aimer :

> Que sont pour moi ces longs jours ? Leur lumière commence trop tôt ; leur brûlant midi m'épuise ; et la navrante harmonie de leurs soirées célestes fatigue les cendres de mon cœur : le génie qui s'endormait sous ses ruines a frémi du mouvement de la vie... Les neiges fondent sur les sommets ; les nuées orageuses roulent dans la vallée : malheureux que je suis ! Les cieux s'embrasent, la terre mûrit, le stérile hiver est resté dans moi. Douces lueurs du couchant qui s'éteint ! Grandes ombres des neiges durables ! Et l'homme n'aurait que d'amères voluptés quand le torrent roule au loin dans le silence universel, quand les chalets se ferment pour la paix de la nuit, quand la lune monte au-dessus du Velan !

Singulières pensées, dans l'âme de celui qui n'aime que la nature ! Magnifiques paroles, dans la bouche de celui qui ne l'aimerait pas ! Obermann n'aime que la nature ; mais il aime la nature

intellectuellement, par rapport à l'état présent de son âme; il l'aime sentimentalement, par rapport au néant futur de son être: ces beautés naturelles, ces merveilles insensibles, ces joies des yeux, il ne les voyait pas il y a un demi-siècle; et, dans un demi-siècle, il ne les verra plus... Sceptique mélancolie du poète ancien, qui se sent « vivre d'amertume sur une terre voluptueuse », du sage désabusé qui ne fait qu'un beau rêve entre deux nuits! Consonance ou dissonance, harmonie ou désaccord, crépuscule d'octobre ou soir de juin, — le décor naturel n'est donc que l'accompagnement de sa sensibilité, l'émanation de son moi, le reflet de son cœur. Obermann, peintre, reste un homme sensible; Obermann, paysagiste, devient un penseur: de là, son originalité, surtout en 1804!

Un tel paysagiste est un phénix: « il n'aime que la nature » et ne préfère jamais le plus beau Vernet à la plus belle aurore. Un tel peintre est exceptionnel: il est poète, et tous les paysages glacés des Salons de son temps seraient sans pouvoir sur ses yeux ardents, il en laisse volontiers l'analyse à la lenteur de M. Deperthes (1). Mais quand il imagine « l'harmonie d'un monde divin, caché sous la représentation du monde visible », ne voyons-nous pas aussitôt le plus cadencé des Poussin, le plus radieux des Claude? A l'instant qu'il note « l'œil étincelant d'un colosse ténébreux », n'est-il pas, d'un trait, supérieur à toutes les évocations du soleil couchant sur la toile?

En 1804, l'aube d'un siècle était un crépuscule vague, et l'ermite de Fontainebleau pouvait dire: « Même ici, je n'aime que le soir. » Telle est son heure. Sa saison, c'est l'automne, plus doux que le printemps, comme un regret meilleur que l'espoir. L'âme a des saisons, comme la nature. On entrevoit Obermann sous une verdure triste, dans un décor langoureux de Prud'hon, ce pâle génie qui souriait dans l'ombre... Et quels décors l'émeuvent? D'abord, la forêt; la montagne, plus tard. De l'Ile-de-France aux glaciers des Alpes, en passant par la Roche qui pleure, de la forêt mérovingienne aux pics antédiluviens, des

(1) Un obscur historien de l'art du paysage ou plutôt des paysagistes, dont parle Quatremère de Quincy dans le *Journal des Savants* (1819 et 1822), et que nous ignorions en croyant esquisser l'histoire inédite du paysage dans l'art!

cieux français aux lacs suisses, du tombeau d'Ermenonville aux rochers de Meillerie, voyageur involontaire, il regarde, en respirant toujours l'atmosphère de l'ensorceleur invisible et présent de *la Nouvelle Héloïse* ou des *Confessions*.

Car ce philosophe élégiaque a le génie du paysage : Obermann comprend l'humble campagne et la grande nature, l'odeur matinale des foins ou le recueillement des demi-ténèbres, « dans le calme d'une nuit encore ardente et éclairée par la lune qui finit... » Une ligne de lui pose le décor, « les eaux, l'épaisseur des ombres, la solitude des prés ». Ne le croyons pas immédiatement, sur parole, ce précurseur de mélancolie, quand il reconnaît les mauvais temps, les mauvais climats nécessaires à notre inquiétude. On devine un démenti dans son mode mineur, dans le lyrisme harmonieux de ses anathèmes passagers : au fond de son être classique et de sa nature française, ce moderne a la nostalgie de la pure lumière ; il garde un regret pour le beau ciel d'Ionie, pour les beaux climats qui n'ont pas d'hivers ; il entrevoit une Grèce idéale. Et les beautés de la neige sont celles qu'il découvrira le plus tard possible... Les natures passionnées ne sont-elles pas sujettes aux contradictions ?

Mais ce moderne n'est jamais uniquement *descriptif*, comme ses didactiques prédécesseurs ou comme nos Parnassiens : « Quelque faible que soit une *impression* », s'écrie-t-il, « le moment où elle agit sur nous est celui d'une sorte de *passion*. » Ailleurs : « Comme l'âme *s'agrandit*, lorsqu'elle rencontre des choses belles et qu'elle ne les a pas prévues ! — Que de sentiments généreux, que de souvenirs, quelle majesté tranquille dans une nuit douce, calme, éclairée ! » Enfin, ce trait le résume et le dévoile : l'univers sans l'homme, « *c'est la vaine beauté d'une rose devant l'œil qui ne s'ouvre plus* ».

Comment voit-il la nature ? Humainement, pour ainsi dire. Et que demande-t-il à ce livre incomparable ? Une sorte d'inconsciente complicité, dont l'indifférence ait l'air d'un asile. Comme « un être isolé n'est jamais parfait », ce solitaire réhabilite ce que l'homme appelle *l'inanimé ;* dans ses songes « libres et incorrects », il l'exalte contre les *systèmes* contradictoires et trompeurs : « Allez voir vos jasmins », conclut-il. Pas d'autre philosophie dans le roman de son âme, sans action, presque sans

amour ! Et jamais le sage ne se devine plus près du secret du monde que lorsqu'il manœuvre une brouette « au milieu des brouillards, parmi les fruits, au soleil d'automne... »

Aussi quelle geôle que la ville ! A Paris, fin juin, c'est l'ennui sans phrases, le silence de l'âme au milieu du bruit : le rêveur s'isole dans sa chambre ébranlée d'un retentissement perpétuel ; « un colporteur infatigable répète les titres de ses journaux... » Obermann habite devant le mur élevé d'un monument public : « cette masse blanche et aride tranche durement sur le ciel bleu », — et les plus beaux jours sont pour lui « les plus pénibles ». Il passe volontiers deux heures à la Bibliothèque, « antique et froid dépôt des efforts et de toutes les vanités humaines » ; mais les vieux parchemins lui parlent moins haut que les vieilles pierres : « Les salles environnent une cour longue, tranquille, couverte d'herbe, où sont deux ou trois statues, quelques ruines et un bassin d'eau verte qui paraît ancienne comme ces monuments. » Le solitaire rêve sur ces vieux pavés « plus éloquents que les livres » qu'il vient d'admirer (1). A la Bibliothèque, Obermann évoque son cher Fontainebleau tout en feuilletant l'*Encyclopédie*. Il se fatigue aussitôt de cet ancien Paris des rudes pavés, des réverbères et des bornes ; que dirait-il de notre Paris américain de la réclame lumineuse et de l'automobilisme ? Cent ans de *progrès* ont déplacé le rêve.

Obermann n'y tient plus ; il s'évade, il se réfugie au cœur profond de sa forêt jaunissante, heureux de marcher « dans la fougère encore humide, dans les ronces, parmi les biches, sous les bouleaux du Mont Chauvet ». Matinal, il respire. Est-ce le bonheur ? « Puis un soupir, quelque humeur, et tout un jour misérable... » Le revoilà, pourtant, le Fontainebleau de son enfance, « ce lieu un peu étrange au milieu de nos campagnes » (et davantage en 1804 !), ce Fontainebleau dans lequel il honore à chaque pas, à chaque pierre, à chaque profil de feuillage, « les premières fantaisies d'un cœur mélancolique, aux émotions fortes »...

Mais ce sanctuaire ne l'émeut-il plus ? Ce monde terrestre, cet univers, aux belles apparences, qu'il peuplait de sympathi-

(1) *Aliquid amplius invenies in silvis quam in libris*, a dit saint Bernard.

ques pensées, lui devient plus aride qu'un désert ; la nature, alors, lui jette l'impression de ces paysages peints dont on admire la ligne froide ou la touche adroite, de ces natures mortes sagement brossées, de ces mosaïques habiles, où le regard ne trouve rien pour l'âme, pour cette essence elle-même fugitive qui fait, pourtant, le fond de notre être (1). Dans le regard comme dans la pensée, « tout se décolore insensiblement », tout s'éteint, — « *et cela devait être* ». Quelques souvenirs à peine, et qui survivent quelques heures de plus au néant : « Souvenirs des ans dès longtemps passés, des choses à jamais effacées, des lieux qu'on ne reverra pas, des hommes qui ont changé ! Sentiment de la vie perdue ! »

Obermann est trop *artiste* pour ne pas apprécier aujourd'hui comme autrefois le pittoresque ou la beauté d'un site ; mais il la sent moins, « ou la manière dont *il* la sent ne *lui* suffit plus » (Stendhal, bientôt, ne dira pas mieux !). Ce sentiment n'est plus qu'un souvenir analogue au plus froid hommage qu'un regard se croit tenu de rendre à la beauté froide... Si le paysagiste quitte de beaux lieux, ce n'est plus, comme jadis, poussé par le désir impatient de trouver des beautés plus belles ; c'est excédé par l'ennui de leur silence : « Ils ne parlent *plus* assez haut pour moi. » Le psychologue ajoute qu'à force de ne plus se trouver dans les choses, il finit par ne plus se trouver dans lui-même ! Le charme est évanoui : « Comment trouverais-je dans les choses ces mouvements qui ne sont plus dans mon cœur, cette éloquence des passions que je n'ai pas, et ces *sons silencieux* (2), ces élans de l'espérance, ces *voix* de l'être qui jouit, prestige d'un monde déjà quitté ? » Car « il faut que tout s'éteigne ; c'est lentement et par degrés que l'homme étend son être, et c'est ainsi qu'il doit le perdre... » Enfin, ce Don Juan du paysage avoue qu'il ne *sent* plus que ce qui est *extraordinaire :* « Il me faut des *sons romantiques* pour que je commence à *entendre*, et des lieux *nouveaux* pour que je me rappelle ce que j'aimais dans un autre âge. » Obermann quitte Fontainebleau pour la pente alpestre : il

(1) Le peintre Constant Dutilleux, dans une lettre à son ami Delacroix, fait ce grief à la peinture seule (1853).

(2) Voilà Stéphane Mallarmé pressenti !

verra les reflets de la lune sur le schiste des roches, il marchera sur l'herbe courte des montagnes, il entendra bientôt *les sons d'un autre monde...*

Quelle ressemblance encore et quelle différence avec Beethoven paysagiste, avec le large optimisme beethovénien ! Beethoven, non plus, ne trouve pas *l'écho désiré* (1) dans cette nature chérie qu'il interroge familièrement, le long d'un ruisseau jaseur, au pied moussu d'un vieil orme ; mais, devant la nature indifférente et très involontairement consolatrice, le Beethoven de la *Pastorale* ou du *Quatuor XV* fond ses regrets dans une canzone, dans un hymne à la divinité qu'il pressent, dans une fidèle effusion de reconnaissance *en majeur*, parmi les villageois de son rêve : philosophe ou paysagiste, — Beethoven s'élève infatigablement de l'humaine tristesse à l'essor divin. Mais Obermann redescend toujours des hautes féeries de sa fièvre : « de cette hauteur, *il* retombe avec épouvante, et se perd dans l'abîme qu'elle a creusé. » C'est un élégiaque à la Schubert, le noir joueur de vielle d'un carrefour pluvieux, qui déroule *en mineur* son éternel adagio sans consolation... C'est le sombre passant du *Voyage d'hiver*. Son cœur solitaire exhale le vide moisi d'un tombeau.

L'ivresse religieuse d'un Beethoven paraît d'autant plus féconde auprès de la tristesse philosophique d'un Obermann ; imaginez deux chênes fraternels : la cime de l'un s'exalte à défier la foudre ; les racines de l'autre languissent au bord d'un marais sans orage, et la vie de l'arbre « a cessé longtemps avant sa chute... » Obermann et Beethoven *paysagistes* ne peuvent donc sentir tout à fait de même ; en présence de la nature extérieure, le paysage des maîtres est l'expression de leur sentiment. Tous deux ont le sentiment très prononcé de la Fatalité : la seule idée du Destin les remplit de ténèbres. « *Le faut-il? — Il le faut !* » s'écrie Beethoven sous les mesures finales d'un quatuor (2) ; mais Beethoven se relève si fièrement qu'on ne sait plus s'il s'agit d'une nécessité subie ou d'un libre devoir. Obermann devient sombre, et reste sombre ; sous le ciel désert, tout est relatif et nécessaire à la fois, pour ce fataliste que la critique un

(1) Dans une *Lettre* de 1807, trop souvent traduite à contre-sens !

(2) Au début du finale du XVI[e] Quatuor (op. 135) en *fa* majeur.

peu myope eut vite fait de classer parmi les athées : les traits fanés d'Obermann ne décèlent ni le désenchantement mondain d'un Byron, ni l'orgueilleux ennui d'un René... Tout est nécessaire, hormis la morale, ce dernier refuge (en 1804). Nous vivons dans un songe réglé. La vie universelle n'est qu'une mêlée de fantômes. On cherche des êtres, on ne trouve que des ombres... L'illusion même s'effeuille... Une implacable destinée efface tout, jusqu'à nos songes!

Et, loin de Beethoven, allons-nous maintenant bannir notre Obermann parmi ces poètes pessimistes (1) qui déclarent gravement aimer trop « la majesté des souffrances humaines » pour apercevoir dans la nature autre chose qu'une *décoration* dont la durée est *insolente*, auprès de notre néant? La nature! Ces poètes la connaissent trop pour n'en pas avoir peur : sa cruauté frise l'impudence ; son printemps est sourd à nos hymnes; sa beauté florissante insulte à nos deuils. La nature! Ce n'est qu'une *tombe*, que nous adorions naïvement comme une *mère*... Obermann, le premier, fait au monde extérieur une querelle terrible :

« *J'y cherchais la vie de l'âme, il ne la contient pas !* »

---

(1) Alfred de Vigny, puis Baudelaire, ennemis de la nature.

IV

DE L'EXPRESSION ROMANTIQUE ET DU « RANZ DES VACHES » (1)

Pour Amédée Boutarel, interprète érudit de Schiller et de son « Guillaume Tell », contemporain d'Obermann (2).

A la nature éblouissante ou paisible, au paysage qui repose nos cœurs en charmant nos yeux, Obermann reproche maintenant de ne plus contenir « la vie de l'âme » qu'il y cherchait : mais n'est-ce pas une querelle d'amoureux qu'il fait à la nature, et ce grief nouveau ne prouve-t-il point qu'un tel *artiste* est né trop profond pour se contenter jamais de la beauté physique qu'il ne cesse pas un instant d'apercevoir et d'apprécier?

Au pittoresque des choses, à la beauté des êtres, il demande la forme expressive, et jamais la seule joie des yeux. Jamais l'art pour l'art, mais la nature pour l'âme! Sans doute, la montagne ou la forêt lui dictent des pages sobrement colorées; et même quand il incrimine leur froideur, il trouve pour l'exprimer une harmonie magnifique; il devance les poètes ennemis de la nature dans leurs peintures involontaires, dans leurs sobres tableaux, plus vigoureux que de lents portraits; l'étrange nouveauté de la montagne l'inspire : il aime à retenir « le sapin noir, le roc nu, le ciel infini »; sa plume d'auberge décrit l'éclat des neiges sous un ciel de cendre; son oreille écoute « la voix du torrent au milieu des ombres »; en même temps que Ramond, avant Tonnellé, son regard assimile les pâles sommets au chaos des nuées orageuses; la journée ardente, l'horizon fumeux, la vallée vaporeuse n'auront jamais d'observateur plus clairvoyant; mais, devant les reflets lumineux des glaces, sous la pureté nou-

(1) C'est le titre même d'un « troisième fragment » d'*Obermann*.

(2) La « première » de *Guillaume Tell* remonte au 17 mars 1804.

velle d'un plus sombre azur, Obermann n'est pas seulement *peintre;* la peinture ne lui suffit point.

Pourquoi s'est-il lassé des bois jaunissants? Parce qu'ils ne *parlaient* plus *assez haut* pour lui : ne l'oublions pas! Il veut donc que la nature lui parle; il ne tolère le monde extérieur qu'à la condition d'y percevoir un langage, un alphabet mystérieux, les hiéroglyphes du sentiment. Les métamorphoses d'une journée brève comme une vie lui suggèrent la métaphore et l'image; dans l'automne, dans le soir, dans un soir d'automne, il admire, transfiguré par une magie décevante, un état de son âme, un miroir de son être. Une intarissable comparaison sort des choses. Le moi se révèle à lui-même en se retrempant à cette source froide. Et plus haut que l'égoïste anxiété du moi, plus haut que l'espoir même ou le regret de l'amour « qu'il a tant désiré », ce Faust français « cherche dans le mouvement de la forêt, dans le bruit des pins, quelques-uns des accents de la langue éternelle ». Le néant ne l'obsède que parce que son âme est avide d'éternelle durée, d'universelle harmonie. Et, devant le néant de tout et de lui-même, il est confondu de découvrir sa pensée supérieure à son être. Il ne descend aussi profondément dans la souffrance, que parce qu'il sait que l'homme a pour mission de féconder l'énergie expansive et de combattre ici-bas le principe avilissant de la douleur. Il n'évoque aussi puissamment l'ombre que parce qu'il chérissait d'instinct la lumière. Son incurable tristesse devine dans la joie la vraie fin de l'humanité. Son humeur ne paraît misanthrope que parce qu'elle adore la franchise. A la nature même, il réclame une sympathie : « De doux climats, de beaux lieux, le ciel des nuits, des sons particuliers, d'anciens souvenirs », tout l'appelle et tout l'abandonne : il est seul; le solitaire va-t-il devenir sourd à tant de voix? Sa solitude souffre d'avoir un cœur; et le sage, errant dans la foule indifférente comme la nature, se compare à l'homme frappé dès longtemps de surdité, « qui vit seul, absent dans le monde vivant ». Poignante comparaison, quoique involontaire encore, dans le roman vécu par un contemporain de Beethoven! (1)

(1) Singulière *coïncidence* toute *beethovénienne*, après avoir dit que « la leçon du sort forme les hommes bons » et que « la destination de l'homme est d'accroître le sentiment de la joie » !

Enfin, que lui diraient les plus saisissantes beautés du monde extérieur, privées du commentaire de la vie intérieure, la seule qui vaille? Et c'est par là qu'Obermann se rapproche une fois de plus de Beethoven (avec une nuance, hélas! fort sensible, puisqu'il n'est qu'un Beethoven silencieux!); c'est par ce penchant pour la vie intérieure au point d'en paraître abstraite, qu'il est parent du Beethoven paysagiste qui voulait traduire un *sentiment* plutôt qu'une *peinture*, qui mettait lui, toujours lui, dans la nature de la *Pastorale* ou dans le drame de *Fidelio*, — courageux Titan qui s'incarne ineffablement dans l'orage de cette *Pastorale* trop littéraire aux yeux trop délicats de nos petits génies cachottiers d'un nouveau siècle! (1) Beethoven entend un Dieu dans son être; Obermann n'y voit que le néant; mais, bon gré, mal gré, son âme inquiète anime la nature: voilà pourquoi ce *rêveur* est un si grand *paysagiste* — et pourquoi le peintre-mélomane Eugène Delacroix, qui détestait d'instinct la gent moutonnière des paysagistes, a fait d'OBERMANN son livre de chevet. Le secret se devine. L'affinité se dévoile. Et les meilleurs paysages ne sont-ils pas l'œuvre des peintres d'histoire ou des penseurs? Un beau paysage n'est pas seulement le fruit de la collaboration fortuite d'un regard avec un point de vue, mais un dialogue surnaturel entre la nature et son hôte. Écoutez ce que dit ce paysage magistral:

Monts superbes, écroulement des neiges amoncelées, paix solitaire du vallon dans la forêt, feuilles jaunies qu'emporte le ruisseau silencieux! Que seriez-vous à l'homme si vous ne lui parliez point des autres hommes? La nature serait muette, s'ils n'étaient plus. Si je restais seul sur la terre, que me feraient et les sons de la nuit austère, et le silence solennel des grandes vallées, et la lumière du couchant dans un ciel rempli de mélancolie, sur les eaux calmes? La nature sentie n'est que dans les rapports humains, et l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme. La terre féconde, les cieux immenses, les eaux passagères ne sont qu'une expression des rapports que nos cœurs produisent et contiennent.

Profession de foi vraiment musicale et psychologique, qui pourrait servir d'épigraphe à la *Symphonie pastorale*, en résumant le grave optimisme d'un Beethoven aussi bien que le pessimisme

(1) M. Debussy, critique musical, trouve « Beethoven responsable d'une époque où l'on ne voyait la nature qu'à travers les livres ».

inspiré d'un Obermann ! Il se peut que la nature ne contienne pas « la vie de l'âme »; mais elle en offre, au moins, la mélodieuse illusion. Retenons, dès aujourd'hui, cette formule, entre toutes : *l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme.* Avec le seul mot d'*éloquence*, nous passons insensiblement de la *peinture* à la *musique*. Au gré d'Obermann, la nature est plus qu'un *décor* : elle peut être une *voix*.

De *paysagiste* qu'il était dans sa forêt, première compagne de sa rêverie, Obermann devient *musicien* dans la montagne; nous dirions : Obermann s'y renouvelle. Un véritable artiste, pourtant, ne se renouvelle pas de fond en comble, il se développe infatigablement, selon sa nature, en se révélant d'abord à lui-même. Obermann et Beethoven, contemporains, entendront donc bientôt « les sons d'un autre monde » : le génie sourd de Beethoven créera ces harmonies dans le silence de sa douleur; le talent silencieux d'Obermann les perçoit dans le recueillement de la nature; exilé volontaire, Obermann s'est isolé sur les hauteurs neigeuses, parmi des hommes sans désirs : et c'est la musique, la vague musique qui, de part et d'autre, va restituer la vie de l'âme au silence, trait d'union mystérieusement victorieux entre une pensée fugitive et la nature éternelle ! Une âme s'exprime, et la musique intervient.

Voici donc une similitude, une concordance nouvelle entre le paysage et son reflet dans l'intelligence : Obermann la définit *romantique*. Mais ce mot a changé tant de fois de sens ! Et, dans une seconde édition, vingt-neuf ans plus tard, le vieux Senancour en convient. Avant de caractériser un état d'âme, puis une école de rhétorique, le mot, qui se trouve déjà chez Jean-Jacques, s'applique d'abord à la nature : il désigne une qualité toute morale, et pour ainsi dire *musicale*, prêtée par l'âme au monde matériel. Le retour d'un ami, pour Obermann, ajoute au *romantisme* des sites alpestres; l'accent allemand a quelque chose de plus *romantique* que les sourdes syllabes françaises, dans les paroles chantées; le romantique se découvre « dans les lieux pleins d'oppositions, de beautés et d'horreur, où l'on éprouve des situations contraires et des sentiments rapides » : il y devient synonyme du mystérieux et de l'idéal (en 1804). Il est une poésie mal définissable, qui rapproche les choses et les êtres, ce que

Baudelaire, le plus romantique des poètes, appellera plus tard la *spiritualité* (qu'il refuse au poète *sculptural* entre tous, à Victor Hugo). Le *romantique* n'est pas le *romanesque* « qui séduit les imaginations vives et fleuries »; le romantique suffit seul aux âmes profondes, à la véritable sensibilité. Le romantique est un élément musical; c'est le lointain des murmures et des sons isolés dans le long silence qui fait le romantisme des solitudes : à Fontainebleau, déjà, sous le ciel d'automne, Obermann soupirait après « les accents simples et profonds d'une mélodie primitive », il se voyait montant le Grimsel ou le Titlis, pour entendre, auprès des neiges, les *sons romantiques* bien connus des vaches d'Unterwalden et d'Hasly ! Ces sons austères des grosses cloches sous les mélèzes, — des *lieux nouveaux* les révèlent maintenant à son oreille musicienne, avec la permanence du torrent dans l'ombre et les bruits éloignés de la montagne...

Aussi bien « la nature est pleine d'*effets romantiques* dans les pays simples » ; la civilisation parvient seule à les abolir. Les effets romantiques sont « les accents d'une langue que les hommes ne connaissent pas tous et qui devient étrangère à plusieurs contrées. On cesse bientôt de les entendre quand on ne vit plus avec eux ; et, cependant, cette *harmonie romantique* est la seule qui conserve à nos cœurs les couleurs de la jeunesse et la fraîcheur de la vie ». Le tendre Obermann ne parlerait pas autrement de l'amour. Instinctive et tacite correspondance, toute sentimentale, association d'idées, magnétisme et magie du souvenir ! Obermann musicien mêle ces « sons particuliers » à chacun des instants de son être. Et c'est ainsi qu'ils deviennent « les sons d'un autre monde », car l'autre monde est dans notre cœur.

Obermann écoute... Il notera plus loin : « Le *Ranz des Vaches* (1) ne rappelle pas seulement des souvenirs, il *peint*. » Rousseau dit le contraire ; mais son disciple croit qu'il s'est trompé. Non, Rousseau ne s'est point trompé, s'il a voulu dire plus justement : la mélodie primitive *évoque*, elle *suggère*. Mais cet effet n'a rien d'imaginaire : « Il est arrivé que deux personnes

(1) Le livre de Tarenne, *Recherches sur le ranz des vaches*, que Rossini semblait connaître, ne parut qu'en 1813. — Consulter *le Ménestrel* du 10 décembre 1905.

parcourant séparément les planches des *Tableaux pittoresques de la Suisse* (fort à la mode en 1804), ont dit toutes deux, à la vue du Grimsel: Voilà où il faut entendre le *Ranz des Vaches!* ». Avec les premiers sons, renaissent les premiers moments nocturnes, « l'heure du repos et de la tristesse sublime ». Assis sur une pente rocheuse, devant une plaine liquide qui va s'effacer dans l'ombre, Obermann se retrouve suspendu dans l'immensité... « Les idées sont changées, les sensations inconnues »: on est sorti de la vie commune; c'est une vie nouvelle, et, comme l'idéal, plus vraie que le réel. Ténèbres et silence... Mais des sons montent des profondeurs: d'abord, les vagues, « et dont les bruits semblent résonner d'un long murmure dans l'abîme invisible »... Les vents, à leur tour, frémissent « d'une manière austère » dans les mélèzes lointains. Passent les chants des *Küheren* ou des *Armaillis*, rudes bergers des hauts pâturages, « accents hâtés et pressants, expression nomade d'un plaisir sans gaieté, d'une joie des montagnes »... La nuit grandit, parmi les cloches qui s'éloignent...

C'est dans les *sons*, en effet, que l'intuitif Obermann découvrait *la plus forte expression du caractère romantique:* la voix d'une femme aimée lui semblait plus belle encore que sa beauté; les sons des sites sublimes le frappaient mieux que leurs formes; aucun tableau des Alpes ne les peignait dans son esprit aussi vivement que la vieille mélodie qui consolera Tristan moribond. La vue n'intéresse que l'esprit, mais l'ouïe est la souveraine magicienne; en peu de traits elle rend tout sensible: « *On admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend.* »

Intuition subjective et purement humaine! Celui qui nous touche aujourd'hui, qui nous fait tressaillir encore après cent ans de métamorphoses pensantes, c'est Obermann précurseur et musicien. Précurseur, en effet, non seulement des mélancoliques de 1830 ou des paysagistes de 1840, qui devança magistralement à Fontainebleau nos peintres-poètes ou le Crescent des Goncourt (et le Fromentin des *Maîtres d'autrefois* a pressenti ce rôle et cette nuance techniques); mais précurseur des plus modernes imaginations qui croient entendre la voix des choses et la musique de l'infini! Devançant l'heure même où le visionnaire Hoffmann frémissait dans l'ombre d'une petite cité moyen-âgeuse de la

Germanie, notre Obermann, sur une pente sauvage, distinguait des *effets romantiques*, accents d'un écho particulier qui ne répond qu'aux âmes profondes, des *harmonies* de la nature qui ne s'appelaient pas encore les mystérieuses *correspondances*, le *caractère* ineffable que nous définissons un pouvoir évocateur. Ce langage, « l'homme de la société » ne le comprenait pas alors et ne le comprendra jamais! Peut-il décemment quitter ses invités pour donner un moment à la nature et voir avec recueillement, derrière les rideaux qui le séparent des lumières du monde factice, « l'astre des nuits briller dans le ruisseau de la rue » ?

V

COMMENT LA FRANCE DEVINT ROMANTIQUE

Pour Adolphe Boschot, nouvel historien d'Hector Berlioz, le romantisme incarné (1).

Oui, comment devint-elle romantique et musicienne, c'est-à-dire poète de sa sensibilité, cette France gauloise et légère qui souriait, un peu cynique, dans l'esprit de Voltaire et les pastels de La Tour? Comment parvint-elle à mériter elle-même, et sans ironie, cette épithète en mode mineur que les rêveurs de la famille de Jean-Jacques et d'Obermann appliquaient spontanément aux lieux poétiques ou terribles? *Alpestre* et *romantique* sont deux néologismes, à peu près synonymes, qu'Obermann souligne en 1804. Comment cette nature sauvage, enfin découverte, passa-t-elle dans l'âme de la France, dans son âme ondoyante et capricieuse de Célimène jusque-là peu tendre aux Alceste?

Élève de Boileau dans une allée de Le Nôtre, — le génie français, n'est-ce pas l'homme de la société, le voltairien dépoudré, classique et lettré, qui regarde peu la nature, qui l'écoute moins encore, trop joliment rassis pour sentir ces romantiques effets « trop éloignés de ses habitudes », et qui dit bientôt : « Que m'importe? » Par quel miracle entendrait-il aussi ce « langage »? Le génie français, n'est-ce pas le citadin casanier, l'honnête homme, de belle humeur et de froide raison, qui ne quitte pas incivilement de fins sourires enflammés aux reflets des lustres pour aller flirter avec la lune derrière ses rideaux épais, — le mondain qui veille trop pour voir l'aurore et saluer avec les serins le soleil levant? « Un beau ciel, une douce température, une nuit éclairée par la lune » n'influencent plus sa politesse :

(1) Cf. *la Jeunesse d'un Romantique (1803-1831)*. — Paris, Plon, 1906.

à quoi cela sert-il? Notre Obermann reconnaît volontiers qu'on serait au moins *original* de faire lever exprès son portier et de courir de grand matin pour entendre les moineaux chanter sur le boulevard... La ville n'est point romantique; elle ne l'est pas encore...

L'original et l'exception, c'est Obermann, en 1804. Aussi s'est-il exilé sous le ciel immense, où le beau temps, qu'il n'aime plus, semble augmenter la vie; Obermann, c'est l'homme de la nature, le fils posthume de ce Jean-Jacques qui regrettait ses enfants perdus dans la foule, « vaste désert d'hommes »; le personnage à la mode, par contraste, et le beau ténébreux qui gagne les secrètes sympathies des femmes et des lecteurs de romans.

« Votre livre n'est pas français... Votre nom même est allemand » : l'homme de la nature et la femme auteur de *l'Allemagne* déplairont également à l'homme de la société. Quel est donc ce barbare qui semble tenir de Gœthe un sentiment universel, de Kant une désillusion non moins étendue dans une rêverie toute phénoménale, et d'un certain M. Louis van Beethoven, pianiste (dont Obermann et ses contemporains français ne savent rien encore) les ténèbres d'une vie intérieure et sourde aux félicités d'ici-bas? Quel est cet original? Et n'est-ce pas une impolitesse que d'enfler la voix pour chanter son inquiétude fugitive ou la permanence d'un monde qui nous confond?

Cependant, loin des caustiques lumières de la ville, l'homme de la nature est devenu paysagiste et musicien, sans être peintre ni compositeur. D'ailleurs, était-ce vraiment la première fois? Déjà, par lassitude de la poudre et des salons où l'astronomie de Newton causait derrière l'éventail avec la galanterie de Crébillon fils, la sensibilité française avait failli devenir musicienne avec ce Jean-Jacques toujours, qui préférait son *Devin de village* à sa *Nouvelle Héloïse*, avec M^lle^ Julie de Lespinasse qui se sentait plus passionnément mélancolique « en sortant d'*Orphée* »... Déjà, romans et jardins avaient associé la mélancolie des ruines à la mélancolie des cœurs. On s'exaltait pour Ossian, à travers le mensonge de Macpherson. Dès 1777, sous Louis XVI, le Strasbourgeois Ramond de Carbonnières, chantre futur de la montagne, avait publié les *Dernières aventures du jeune d'Alban ;* et deux ans plus tard, écrivant à M^me^ de Stein, Gœthe s'étonnait de l'enthou-

siasme de la France pour son *Werther*. Bientôt, sous la dictature romaine de David, ce statuaire manqué, la Muse nerveuse de Prud'hon sourira dans son clair de lune ; et le goût idéalement français du divin Mozart écrira ce « chef-d'œuvre de romantisme » appelé *Don Giovanni* (1). Le sentier vers l'idéal luisait à l'écart depuis trente ans, en 1804.

Alors, parmi des traîneurs de sabres qui s'impatientent pendant la trêve des conquêtes, parmi des antiquaires qui méprisent le réel au nom de l'antique, parmi des lettrés au goût fin que scandaliserait toute interjection, l'homme sensible devient l'amant de la nature, par lassitude des fleurs artificielles de la rhétorique et des parfums surannés de la politesse. Un jardin, même anglais, ne lui suffit plus. L'art du temps impose à ses yeux de beaux nus, l'antiquité, Plutarque... Et sans doute, en même temps que Beethoven, Obermann lit Plutarque ; mais tout son être aspire à d'autres lectures. Sa ruine même l'entraîne aux voyages, et les voyages aux découvertes. Au penchant de l'*Alpe* entrevue par le citoyen de Genève, il sort de la vie ordinaire, il reconquiert la vie naturelle, « où tout est *romantique*, animé, enivrant ». Vers les hauteurs étincelantes, il oublie la discordance fondamentale entre une réalité déconcertante et ses désirs inquiets ; il perçoit musicalement un nouvel accord parfait entre sa solitude fiévreuse et la calme immensité qui l'apaise. Là-bas, là-haut, sur les monts déserts, où la terre plus harmonieuse est plus près du ciel, Obermann se ressaisit et s'appartient en respirant un air sauvage « loin des émanations sociales » ; l'homme, enfin, « vit d'une vie réelle dans l'unité sublime ». Obermann aussi, comme les élèves dociles de David, ne rêve-t-il pas d'un homme idéal, tel qu'il serait sous les cieux, tel qu'il devrait être, avec sa forme « altérable, mais indestructible » ? Au demeurant ce rêve parallèle est tout autre, car ce qu'il entrevoit, dans le rayon d'une « sensation profonde et fugitive », c'est moins la perfection d'une forme que l'affranchissement de l'âme.

Le voilà *romantique* lui-même, comme la nature !

Obermann avoue que son livre diffus contiendra des *descriptions* et que la scène de la vie a de grandes *beautés*. Mais loin

(1) *Le Serment des Horaces* de David est de 1785 et le *Don Juan* de Mozart, de 1787.

de rivaliser de patience avec les paysages porcelainés de son temps, et plus lyrique que le vieux Bernardin de Saint-Pierre qui regrettait de n'avoir pas à sa disposition, pour peindre la nature, le vocabulaire précis d'un architecte, Obermann s'excuse « d'exprimer la permanence des monts avec une langue des plaines ». Il n'est pas le romantique honteux, qu'épouvantent ses propres hardiesses. Mais, en présence du monde nouveau qu'il découvre dans son regard et dans son âme, ses *descriptions* veulent être des *lumières* sur les *rapports* de l'homme avec ce qu'il appelle l'*inanimé;* le musicien très instinctif a conscience de ces rapports mystérieux où l'invisible chante silencieusement dans le visible ; il sent que s'éveille en lui la faculté neuve « de percevoir ces rapports indéterminés » qui ne sont plus des rapports mathématiques ou conventionnels: « Les relations morales devenaient sensibles ; le sentiment du Beau commençait à naître... » En passant de la nature dans l'âme, le *romantisme* serait donc la naissance, ou mieux, la renaissance poétique du sentiment du Beau ? Plus bruyant et souvent moins profond, l'essor rénovateur de 1830 ne criera pas autre chose.

Au souffle du malheur, le sentiment naquit sous un ciel d'automne ; et si la leçon du sort encourage franchement la bonté, son mode mineur a réveillé dans une âme française une subtilité sans pareille. Un écrivain peut formuler en français la double épigraphe de l'art antique et d'une poétique entièrement nouvelle: « On *admire* ce qu'on *voit ;* mais on *sent* ce qu'on *entend.* »

Au déclin des sociétés blasées comme à l'aube heureuse de l'univers, le sentiment et la musique sont nés le même jour. Retour à la nature, par la sensibilité qui l'anime ; accès à la musique, par la nature qui s'achève dans une âme : tel fut le *processus* du romantisme prenant voix et conscience en 1804, à l'heure académique où le petit Hector Berlioz, fils aîné d'un jeune médecin de la Côte-Saint-André, n'avait pas encore un an révolu... *Durch Leiden Kunst*, dirait un Obermann d'outre-Rhin. Quand le rêveur établit passionnément un *rapport* entre des *sons particuliers* du monde et les *sons silencieux* de sa fièvre, quand il appelle, en poète, « un bruit de sa jeunesse » la coupe des foins « pendant la fraîcheur, à la lumière de la lune », il réalise d'instinct cette fusion de l'art avec la vie qui sera le Romantisme

et tout l'art moderne (1), et dont notre Berlioz, dans sa nuance de volcan qui cache en son ombre incandescente un tombeau virgilien, sera le plus romantique interprète. Musicien muet, qui ne compose pas, Obermann trouve dans la nature ce « reflet mélodique » de son être ou cet emblème sonore de sa pensée ; notez le seul accent qui peut l'émouvoir : une *mélodie primitive*, L'âme lasse et maquillée dans une société vieillie se retrempe à l'éternelle fraîcheur d'une plainte ancienne comme le monde. N'est-ce pas la même voix primordiale qui traverse le *Guillaume Tell* de 1829 ou le crépuscule contemporain de la *Scène aux champs*, réconciliant Berlioz et Rossini pour une fois, avant d'évoquer les matins d'enfance dans les profondeurs du souvenir et de calmer l'agonie de Tristan qui maudit le jour : *Désire, Expire !* dit la vieille plainte naïve du berger de Wagner, *die alte Weise...* — *Si nous avions vécu !* soupire le regret d'Obermann parmi les grosses cloches branlantes qui montent au Konsinberg ou « les sons romantiques que l'on entend sous l'herbe courte du Titlis... ».

Tout devient musique à l'oreille qui sait entendre : image des siècles et secrète influence sur le moi qui passe, la cascade « qui se perd sans jamais finir », ou « le bruit d'un peu d'eau tombant sur l'eau tranquille, quand tout est nocturne, et qu'on distingue seulement dans le fond de la vallée un torrent qui roule sourdement derrière les arbres épais, au milieu du silence », le tonnerre qui s'éloigne ou le cri du batelier de Valvins qui fait fuir les biches, — quels *accidents naturels* plus *romantiques ?* Obermann prête à un ami cette pensée : « Voici le temps nébuleux que désire sa tristesse ; il se promène,... il écoute vers le couchant, comme si les sons du piano de ma fille devaient parvenir à son oreille solitaire... » Ailleurs, le son du cor *répond* mystérieusement à la blancheur de la lune : « Il y avait de l'incertitude sur la terre. » Et cette incertitude ne sera-t-elle pas l'âme littéraire et lamartinienne du Romantisme ? Obermann, découvre enfin la musique dans le chant du rossignol qui chante faux pour les musiciens, mais dont la volupté parle à son cœur :

Le rossignol plaça de loin en loin, dans la paix inquiète, cet accent soli-

(1) Le peintre Carrière disait récemment de la nature et du monde des formes : « Tout devient une confidence qui répond à nos aveux. »

taire, unique et répété, ce chant des nuits heureuses, *sublime expression d'une mélodie primitive ;* indicible élan d'amour et de douleur : voluptueux comme le besoin qui me consume ; simple, mystérieux, immense comme le cœur qui aime.

Dans l'âme poétisée de la France, la musique est désormais inséparable de l'amour, ce magicien dont le seul nom prononcé transfigure les cieux et les cœurs. La musique et l'amour ! Les deux ailes de l'âme, dira Berlioz, qui pressentait également l'avenir de son art dans les effets nouveaux empruntés aux mélodies primitives : la ville est antimusicale ; retournons aux champs... « Foudroyé » par Beethoven, Berlioz connaissait-il Obermann que Delacroix chérissait ? Ce n'est pas lui qu'invoque le romancier musical de la *Symphonie fantastique :* c'est le René de Chateaubriand, dont la « sensibilité maladive » avait plus pompeusement deviné « ce grand secret de mélancolie que la lune aime à raconter aux vieux chênes et aux rivages antiques des mers... » (1). Obermann ou René, qu'importe, « n'est-ce pas le besoin d'être ému qui fait nos passions ? » Et l'abus de la poudre et de l'esprit devait provoquer, loin des salons, le désir des émotions fulgurantes et des mélodies primitives.

Une crise morale apprit la musique au génie français. Mais la France, naturellement peu musicienne, a mis un siècle à l'entendre ; elle ne l'entend pas encore absolument, puisqu'elle néglige le trésor de ses lointaines mélodies... Obermann exceptionnel, qui l'entendait, fut en avance sur son temps et, qui plus est, sur le nôtre. En définissant la musique, expression des nombres, *la source de nos plus fortes impressions*, il devinait le vrai romantisme. Obermann, qui n'était pas musicien lui-même et qui ne possédait point ce « sens harmonique » que Berlioz trouve rarement développé chez ses congénères, serait peut-être un peu troublé par toutes les musiques que nous applaudissons et par la dernière manière de son contemporain Beethoven, qui passa, dans le ciel de l'art, « comme un ouragan magnifique » (2) ; philosophe, il répéterait que « les Parisiens ont beaucoup changé depuis le temps où Julien écrivit son *Misopogon* ».

(1) Les classiques, comme Lacretelle et l'abbé Morellet, se montraient aussi sévères pour ce langage que les romantiques, Berlioz en tête, le seront pour les lacunes poétiques et musicales du génie français !

(2) Belle image du poète mélomane Jean Lahor.

VI

OU KREISLER ET GAMBARA SONT DEVANCÉS DANS LEURS PRESSENTIMENTS...

A MM. Henri de Curzon et Gustave Robert, récents historiens d'Hoffmann et de Balzac musiciens.

Donc, aux alentours de 1804, l'homme de la nature découvre en elle un nouveau « langage » que l'homme de la société ne saurait comprendre. Accents d'une langue nouvelle ou sons d'un autre monde, ces *effets romantiques*, dont la nature est pleine, n'ont encore et n'auront jamais qu'un public restreint; leurs singuliers échos ne s'adressent qu'à cette élite discrète qui cache son génie sans montrer son esprit et que le vulgaire croit semblable à lui, parce qu'elle mène avec simplicité la vie de tout le monde :

Mais vous,... hommes primitifs, jetés çà et là dans le siècle vain, pour conserver la trace des choses naturelles, vous vous reconnaissez, vous vous entendez dans une langue que la foule ne sait point, quand le soleil d'octobre parait dans les brouillards sur les bois jaunis, quand un filet d'eau coule et tombe dans un pré fermé d'arbres, au coucher de la lune, quand sous le ciel d'été, dans un jour sans nuages, une voix de femme chante à quatre heures, un peu au loin, au milieu des murs et des toits d'une grande ville...

Ces hommes primitifs ne sont-ils pas les décadents, aux yeux de la société positive? Enfin, l'homme de la nature est devenu lui-même *romantique* en retrouvant la clé de ce langage dans la nature, ou plutôt dans son âme; et son romantisme prématuré n'est pas le romantisme larmoyeur ou flamboyant, le révolté des préfaces outrancières ou des moyen-âgeux mélos, qui porte panache et met, à brûle-pourpoint, flamberge au vent... Précoce et discret contemporain du Titan Beethoven, à l'heure indécise où la musique et le paysage romantiques s'ignorent encore dans le berceau provincial ou parisien d'Hector Berlioz et de Paul

Huet, ce vrai romantisme est essentiellement précurseur et musicien. Aux tintements des mélodies primitives, romantisme et musique sont synonymes.

Élève indépendant de Rousseau, l'homme de la nature a dépassé Rousseau : dans un simple ranz des vaches, il voit une peinture, ou plutôt fait naître une évocation; la nature lui parle : aux yeux de sa sensibilité raffinée par la souffrance, une mélodie primitive *peint* tout un monde d'images et de souvenirs. Entre l'âme écouteuse et l'*inanimé* qui se ranime, de ***nouveaux rapports*** s'imposent au génie modestement visionnaire et musical : sensibilité, nature, musique en sont les trois termes. Rapports déjà mystérieux dans l'incohérence pittoresque des songes, si peu différents de l'état de veille! Et l'homme éveillé n'éprouve-t-il pas lui-même un besoin de rêve? Qui dit romantisme, dit musique; qui dit musique, dit mystère : harmonie neuve et sauvage comme les sites qui l'ont réveillée dans l'être, un nouveau langage, un idéal nouveau conduit notre Obermann au seuil profond du mystère. Il cherchait naïvement des choses, des essences, des êtres; il n'a trouvé mélancoliquement que des rapports, des images, des ombres : mais son romantisme instinctif va s'enrichir et se colorer dans la propre mélancolie de ses « sensations fantastiques »; ce n'est pas en vain que les cimes neigeuses ont renouvelé son âme. Et commencés dans sa sensibilité, ses pressentiments de poète vont se continuer dans son imagination.

Étendre toujours cette sensibilité maladive, mais inspirée, s'efforcer de voir les choses dans toute leur *étendue* (1), dans leurs rapports les plus subtils ou les plus lointains, n'est-ce pas constamment le rôle de l'imagination souveraine et du poète Obermann? La vue des formes ne provoque que l'admiration, le plus classique des sentiments; mais l'ouïe, comme la bourse d'or, recèle des germes oubliés, des trésors cachés qui ne demandent qu'une belle âme vive pour tinter en elle; et « c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses *extraordinaires* ». Ailleurs, sur le lac nocturne où résonne le cor

(1) Ce mot revient à chaque instant sous la plume de Senancour.

de Hantz : « c'est surtout la *mélodie des sons* qui, réunissant l'étendue sans limites précises à un mouvement sensible, mais vague, donne à l'âme ce sentiment de l'infini qu'elle croit posséder en durée et en étendue... » Et l'âme s'agrandit à cette perception subite qui lui suggère la découverte d'un monde à connaître, « un premier aperçu de ce qui pourrait lui être dévoilé un jour... » Image ou, peut-être, écho de l'infini, la romantique musique est née spiritualiste : Obermann se rapproche encore de Beethoven, à sa voix.

Mais que veut dire la *mélodie des sons?* Existerait-il d'autres mélodies?

Dans une note, *l'éditeur* explique : « La *mélodie*, si l'on prend cette expression *dans toute l'étendue* dont elle est susceptible, peut aussi résulter d'une suite de couleurs ou d'une suite d'odeurs. La mélodie peut résulter de toute suite bien ordonnée de certaines sensations, de toute série convenable de ces *effets*, dont la propriété est d'exciter en nous ce que nous appelons exclusivement un *sentiment*. » N'est-ce pas un langage hardiment nouveau, vers 1804? Ailleurs, dans la montagne, à propos des sensations auditives supérieures aux sensations visuelles « qui semblent intéresser plus l'esprit que le cœur », Obermann, qui compare, ajoute : « Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues. » Et cette divination s'accompagne de cette note absolument extraordinaire, qui paraît faire allusion à quelque fantaisie intérieure ou contemporaine : « *Le clavecin des couleurs était ingénieux; celui des odeurs eût intéressé davantage.* » Avis aux chercheurs moins discrets que Senancour; et rien de nouveau sous le soleil... Encore une ligne magique à souligner!

Ce contemporain de Beethoven et de Bonaparte est tout à fait singulier dans son recueillement. Voilà le silence qui lui parle : les couleurs et les odeurs, « plus pénétrantes », lui révèlent aussi leur *éloquence*, au déclin du jour : « *Tout peut être symbole.* » Oui, les vrais coloristes dépassent l'opulente sensualité de la couleur : nés musiciens, ils en font une *gamme* suggestive, une musique des yeux; ainsi la nature simplement *belle* devient *expressive :* un passé renaît avec l'odeur des foins de Cheyssel, « dans cette belle grange où nous sautions quand j'étais enfant! » Tandis que les décorateurs de son temps combinent froidement

la grecque et les oves, Obermann invoque la violette et le barbeau des champs ; il répond à leur appel muet ; il ne rêve que de tranquilles marguerites pour compagnes de sa rêverie dernière, quand on placera sa chaise de vieillard sur l'herbe courte, dans un rayon du ciel immense comme l'illusion qui parfume son *moi* périssable... Car, « après les chants d'une voix émue, après les parfums des fleurs, et les soupirs de l'imagination, et les élans de la pensée », on dit qu'il faut mourir ! Le prosateur le sait, comme le poète (1). Mais une odeur, un son, un trait de lumière leur diront auparavant « qu'il y a autre chose dans la nature humaine que digérer et dormir » ; la nuit ne nous conseille pas seulement d'allumer les lampes, et l'hiver d'allumer les poêles... La vie positive ignore la délicieuse angoisse ; mais la joie d'un malheureux ou le parfum d'une violette avertissent l'instinct d'un poète « de cette *mystérieuse combinaison* dont l'intelligence entretient et change sans cesse la suite infinie, et dont les corps ne sont que les *matériaux* qu'une idée éternelle arrange comme les figures d'une chose invisible, qu'elle roule comme des dés, qu'elle calcule comme des nombres ». Obermann, musicien du silence, devient le plus touchant des idéologues. Il n'est pas jusqu'à la fleur silencieuse et consolatrice qui ne lui dicte une page émue :

Paris, 7 mars. — Il faisait sombre et un peu froid ; j'étais abattu, je marchais parce que je ne pouvais rien faire. Je passai auprès de quelques fleurs posées sur un mur à hauteur d'appui. Une jonquille était fleurie. C'est la plus forte expression du désir : c'était le premier parfum de l'année. Je sentis tout le bonheur destiné à l'homme. Cette indicible harmonie des êtres, le fantôme du monde idéal fut tout entier dans moi ; jamais je n'éprouvai quelque chose de plus grand et de si instantané. Je ne saurais trouver quelle forme, quelle analogie, quel rapport secret a pu me faire voir dans cette fleur une beauté illimitée, l'expression, l'élégance, l'attitude d'une femme heureuse et simple dans toute la grâce et la splendeur de la saison d'aimer...

Ame exquise d'écrivain, pour qui la nature, comme la musique, devient une métaphore vivante et sublime, une sorte de physionomie complice qui lui renvoie l'écho de son plus subtil désir ! Ce solitaire, qui partage le secret douloureux de son

(1) Évoquer le dernier vers de l'*Ischia* (1821), de Lamartine, qui précède ici le *supplément* (1833) d'*Obermann*.

contemporain Beethoven, ne peut aimer, comme lui, que la beauté vénérée qui parle à son âme (1) ; ce célibataire, qui rêve clandestinement d'une compagne harmonieuse autant que Vénus Adonias, écrit comme Prud'hon sait peindre : « La grâce de la nature est dans le mouvement d'un bras ; la loi du monde est dans l'expression d'un regard... » Et, dans ce regard comme dans une voix, dans une femme comme dans une fleur, il trouve religieusement « *une expression plus étendue que les choses exprimées* ».

Voilà, certes, un rare peintre, un musicien plus original encore : car un regard féminin, miroir d'une âme et du ciel, le touche moins mystérieusement qu'une voix illimitée comme la musique même, et qui réveille la pensée de sa léthargie. Avec son sourire « fait pour tout entraîner », le Génie de l'Amour anime chaque page d'un rêveur écrivant dans l'intimité, non pour son libraire... Mais ces effets romantiques, qui ne parlent pas à tout le monde, ces mystérieuses combinaisons et ces sensations fantastiques, ces grands mouvements de l'âme qui répondent à des impressions fugitives, cette aspiration à l'infini qui se révèle dans l'arcane souverain de la musique illimitée comme notre âme, ces couleurs éloquentes, ces odeurs plus pénétrantes parce qu'elles sont plus subtiles, ces parfums entraînants et ces appels soudains de voix silencieuses, tous ces matériaux harmonieux que l'atmosphère propose à nos rêves, toutes ces *émanations invisibles*, « expression forte, mais précaire, d'une pensée dont le monde matériel renferme et voile le secret », toutes ces mélodies enfin de la nature et du silence, qui ne sont pas une froide allégorie, mais l'accord latent d'un merveilleux concert, ne présagent-elles point, chez Obermann, dans une nuance plus sentimentale, plus lamartinienne pour ainsi dire et plus éthérée, le *mystère des correspondances*, le *secret des analogies*, qui s'épanouira, tôt ou tard, comme les joyaux d'une palette magique, chez les enchanteurs Hoffmann et Balzac, avant de fleurir mystérieusement dans la poésie d'un Baudelaire ?

Hoffmann, ce pâle magistrat d'outre-Rhin, ruiné par la gloire de nos armes, qui se fait conteur, gazetier, critique musical et

(1) Cf. Le Secret de Beethoven (chapitre VI, dans *le Ménestrel* du 14 mai 1905).

chef d'orchestre, en restant le dessinateur qui donne de si profonds avis aux pauvres copistes de la nature (1), le musicien qui trouve le romantisme dans le *Don Juan* de Mozart, en 1795, et plus encore dans la musique instrumentale de Beethoven, en 1809! — Homère de Balzac (comme disait Richard Wagner), ce Tourangeau sanguin, d'allure rabelaisienne et colossale, ami d'Hector Berlioz et de Franz Liszt! Chez l'Allemand, un délire plus artiste et contemporain de Novalis, de Turner ou de William Blake; une flambée méphistophélique, qui fait resplendir le grimoire... Chez le Français, une ivresse plus matérialiste et plus positive, qui rêve utilement. Tels pères, tels fils : mêmes traits chez le *Kreisler* d'Hoffmann et le *Gambara* de Balzac!

Caractère et profession, Kreisler et Gambara se ressemblent : deux violoneux romantiques et délirants, d'instinct génial entre deux vins, qui rêvent plus qu'ils n'exécutent, personnages un peu fantômes dont la pâleur s'harmoniserait à des noirceurs d'eau-forte! Précurseurs de Weber et de Wagner, en devinant, chacun à son heure, les puissances de la symphonie et les vertus du *leit-motiv!* Et ces précurseurs ne se doutaient guère qu'ils étaient devancés eux-mêmes, quand ils appelaient la musique l'art mystérieux par excellence, le plus romantique de tous les arts; quand ils devinaient dans cette langue ineffable et surnaturelle, émanée du royaume des esprits, une éloquence immédiate et vaguement persuasive comme un parfum; lorsqu'ils sentaient, ces musiciens, que la musique est partout, dans toutes les féeries de l'univers, livre magique déchiffré par l'âme, orchestre éblouissant, sonore, embaumé, qui chante un au-delà sensuel et sentimental, et qui parlait prématurément à l'oreille française, mais romantique, de notre Obermann un demi-siècle avant de se résumer dans cette inscription lapidaire, lue par les yeux d'un poète entre les vivants piliers du temple d'Isis :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent... (2).

---

(1) Dans le conte intitulé *l'Église des Jésuites*. — Le *Kreisler* d'Hoffmann vit le jour en 1809 et le *Gambara* de Balzac en 1837. — Cf. *Kreisler précurseur*, chap. II et III de nos PEINTRES MÉLOMANES *(le Ménestrel*, novembre 1900-février 1901).

(1) *Correspondances*, sonnet des *Fleurs du Mal* (1857).

VII

LA DESCENDANCE D'OBERMANN

Au critique-musicien M. Jean Chantavoine,
prochain historien de Beethoven.

Kreisler et Gambara! Hoffmann et Balzac!

Notre Obermann, précurseur et musicien, serait l'aîné de ces *voyants* qui semblaient avoir « tout prévu »! Plus mélodiste, pour ainsi dire, et plus féminin, son instinct divinatoire a devancé leur intuition troublante. Sans connaître Hoffmann plus que Beethoven (1), sa sensibilité contemporaine a précédé ce génie de l'Imagination qui savait entendre intérieurement la voix mystérieuse de la Nature et l'exprimer en nuances inouïes.

Voilà donc un fait nouveau qui, jusqu'à présent, n'avait point sollicité la critique: et n'oublions plus que c'est une pensée française qui, dès 1804, énonçait d'aussi modernes pressentiments! Obermann, il est vrai, ne risque point ces corrélations imprévues, ces transpositions hallucinées, ces équivalences mystiques, toute cette belle folie d'artiste que le Kreisler d'Hoffmann affichera bientôt, que le Gambara de Balzac invoquera plus tard en tressaillant d'un parfum, d'un nom, d'un son de voix, de l'aspect d'une rue... Kreisler, alchimiste de l'âme, a tenté de plus vives expériences dans le laboratoire de la nature, — rapprochements d'impressions ou transmutations d'images, et comparaisons plus exaspérées dans leur précision; audaces de synthèse et de langage, qui refleuriront pour aboutir au majestueux sonnet des *correspondances*, au trop minutieux sonnet des voyelles, à la névrose qui veut colorer les syllabes et les sons. La classique témérité

(1) Détail suggestif, le *Kreisler* d'Hoffmann naît en même temps que son admiration pour Beethoven, en 1809.

d'Obermann pourrait accepter encore ce corollaire poétiquement précis de ses sensations :

> Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
> Doux comme les hautbois, verts comme les prairies...

Mais des parfums... *verts*... comme les hautbois l'effaroucheraient certainement ! Toujours est-il que la lignée d'Obermann n'est pas intellectuellement réduite à la pâleur de ces jeunes hommes qui subiront son influence mélancolique : les *Adolphe*, les *Joseph Delorme*, les *Dominique*, ou, plus réellement, le Maurice de Guérin du *Centaure* et le Sainte-Beuve de *Volupté ;* toutes les âmes expertes dans « l'élégie d'analyse » et dans les réticences de l'amour, qui voltigeront tristement du sonnet d'Arvers au journal d'Amiel, en frôlant Stendhal, avant de s'acheminer avec plus d'ironie vers *le Jardin de Bérénice ;* et, dès 1804, dans l'appréhension de l'universel néant, le *moi* (1) de l'homme éphémère, qui se définit déjà dans l'intimité d'*Obermann*, réalise cette communion de l'art avec la vie, de l'âme avec l'œuvre qui caractérisera tous les Romantiques, petits et grands.

A cette contribution sentimentale à l'Histoire du Romantisme, l'originalité, toujours trop méconnue, d'un rêveur propose la surprise d'un nouveau chapitre ; et ce fait oublié, pendant cent ans, jusqu'à nous, est désormais acquis aux documents sur l'évolution de la sensibilité : hardiment timide, et d'une modestie presque criminelle, notre Obermann solitaire est l'aïeul idéal, un peu solennel et taciturne, de cette famille plus expansive et vibrante, qui prêtera plus ambitieusement l'oreille

> Au langage des fleurs et des choses muettes...

En face de la Nature, il ne s'est jamais écrié comme Jean-Jacques aux pieds de M^me^ d'Houdetot : « Je fus sublime. » Il a fait mieux : il fut clairvoyant. Et sentez-vous, lecteurs de 1906, par où son âme *automnale* se rapproche le plus de la nôtre et de notre effort pour traduire en beauté les nuances de notre âme ? Est-il encore temps de l'offrir en exemple ? Nos décadents d'hier se croyaient très supérieurs à ses généralités... Et le lyrisme, le sien, ne se commande pas. Obermann reste grand par son style

(1) Le mot, psychologique entre tous, se trouve dans la 63^e^ *Lettre*.

et par les pressentiments qui l'exaltent: le souci de la belle forme hante chacun de ses soirs confus. Ce poète en prose est un *artiste*. Il n'oublie pas que si l'âme supérieure crée son art, comme la fonction crée l'organe, la forme importe, à son tour: l'âme inspirée ne peut rien sans elle; c'est le style qui sauve l'idée périssable et qui fait resplendir le sentiment éternel. La nature l'emporte en coloris sur les peintures les plus vives; mais une ligne magistrale révèle comment l'art peut surpasser la nature. L'amour, par définition, doit être beau. Monotone, impressionnable et voluptueux, *l'homme sensible* de 1804 serait bien chétif entre les deux colosses contemporains, Bonaparte et Beethoven, sans cette beauté qui divinise l'émotion.

Ce discret n'est-il pas un original, puisqu'il note les sensations les plus neuves en persévérant à parler français? Ici, l'aîné des intellectuels les plus classiques, Stendhal ou Baudelaire, — sans pousser l'infatuation de l'analyse jusqu'à vanter, avec l'un, ses « théories fines », sans pousser la mystique volupté de la vie intérieure, jusqu'à s'écrier, avec l'autre : « Enivrez-vous! » En ce bas monde, il a su découvrir le demi-sourire de Prud'hon, « cette grâce pleine d'harmonie qui fait la vraie beauté ».

Certaines *mélodies* très simples de la prose d'Obermann exhalent la fièvre angélique du *Don Juan* de Mozart, aimé de Kreisler, une volupté qui sent le fantôme... Peu d'âmes françaises, touchées par la sensibilité moderne, auront mieux exprimé, sans rhétorique ni déclamation, la douce tyrannie des saisons et des heures. Werther se tue; Obermann veut vivre: en dépit de son nom germanique, il est Français. En laissant la vie qui passe, sa vieillesse demande à d'humbles fleurs de lui rendre « quelque chose de l'illusion infinie ». Une jonquille printanière, une fleur dans l'ombre, une image « embellie dans le vague » lui paraît puissante de tout le prestige de l'inconnu : « Quel homme a pu l'entrevoir et l'oublier jamais? » Et chaque fois qu'à la veille de la reprise de nos chers concerts, nous allons célébrer l'automne à Versailles, afin de saluer la revanche élégiaque du frisson sur la règle, Obermann redevient le mystérieux ami que nous interrogeons « en marchant sur les feuilles tombées, aux derniers beaux jours ». Notre inquiétude s'épure à sa résignation.

Ce n'est pas tout, désormais; et notre curiosité reconnaît pour

aïeule sa prescience. Dépassant en subtilité l'envergure naïve d'un Beethoven ou les paysages violemments vrais d'un Georges Michel (1), le romantique Obermann devient impressionniste avant l'heure; et quel Français sera jamais plus moderne? Ayant conscience de la mobilité de son âme, il en tire une philosophie naturelle et sentimentale :

Chaque incident, chaque idée qui survient, les moindres détails opportuns ou incommodes, quelques souvenirs, de légères craintes, toutes ces émotions fortuites peuvent changer, à mes yeux, l'aspect du monde, l'appréciation de nos facultés et la valeur de nos jours... Nous sommes si faibles, mais notre industrie a tant de dextérité! Un hasard favorable, un vent plus doux, un rayon de lumière, le mouvement d'une herbe fleurie, les gouttes de la rosée me disent que je m'arrangerai de toute chose. Mais les nuages se rapprochent, le bouvreuil ne chante plus, une lettre se fait attendre, ou, dans mes essais, quelque pensée mal rendue restera inutile : je ne vois plus alors que des obstacles, des lenteurs, de sourdes résistances, des desseins trompeurs, les déplaisirs des heureux, les souffrances de la multitude, et me voici le jouet de la force qui nous brisera tous...

Une sensitive! Mais Obermann reconnaît déjà non seulement l'*influence*, mais la *signification* d'un sombre murmure ou d'une éclaircie mélodieuse; il prête un « rôle expressif » à ces « riens heureux ». Avant le Kreisler d'Hoffmann, il précède nos paysagistes de 1830 ou de 1870 en pressentant que l'art est moins une copie de la nature qu'un portrait saisi dans son intimité plus sublime; avant le Gambara de Balzac, il devine dans la musique une révélatrice de l'âme, indéfinissable comme elle; et la musique reconnaissante a mis la fraîcheur de son baiser de sylphe à son front brûlant. Avant Lamartine (2), Obermann préfère les chants dont il ne comprend point les paroles; car les paroles compromettent toujours la beauté de l'air, ou, du moins, son effet : « Il est presque impossible que les idées qu'elles expriment soient entièrement d'accord *avec celles que nous donnent les sons;* » et notre *e* muet est si rebutant « quand le chant force à le faire sentir »! Avant Ruskin et Michelet, il interroge le silence

(1) Grand paysagiste parisien (1763-1843), longtemps inconnu, toujours méconnu! — Cf. notre étude sur Georges Michel (*Gazette des Beaux-Arts*, 1897).

(2) Cf., dans *le Ménestrel* (août-novembre 1904), notre série de notes sur la *physionomie* de la Musique. — Selon Lamartine, poète, la belle musique adaptée à la belle poésie fait double emploi.

des fleurs, ces voix de la terre, et ces œuvres d'art inventées par la nature pour consoler nos yeux de tant de misères! Avant Baudelaire, il perçoit ce qu'il appelle une *mélodie*, la chaîne mystérieuse des *sensations* qui provoquent un *sentiment*, le clavecin, le clavier, la gamme des phénomènes qui réveillent la pensée par les sens, ces échanges furtifs entre l'homme et la nature, entre des *sons particuliers* et d'*anciens souvenirs*, les *rapports* que l'âme ordonne librement entre tous ces *matériaux* que l'univers lui fournit. Avant Carrière et Debussy, son art crépusculaire souligne des *riens*, quand il rêve seul, « sans lumière, dans une nuit pluvieuse, auprès d'un beau feu qui tombe en débris », ou l'été, « lorsque les femmes chantent dans une pièce sans lumière, tandis que la lune luit derrière les chênes... ». La prose poétique de M. de Chateaubriand faisait trop la grosse voix pour entendre ces fées pressenties par le calme Obermann, en 1804.

A travers le « sourire du découragement », son âme a deviné les frissons nouveaux qui conduisent à la *coïncidence* des arts dans le théâtre impérieux d'un Richard Wagner; à leur *identité* dans la parole des poètes et la pensée des philosophes; à leur *fusion*, parmi la confusion des genres ou des mots dans la Babel contemporaine, — peinture musicale d'un Monticelli, musique peinte d'un Fantin-Latour. Et pour user des images plus inquiétantes d'un Baudelaire, cette âme « nageait » déjà sur les parfums des monts comme sur la mélopée des mélodies primitives.

Musicienne, elle *comprenait* la musique.

VIII

LE PROCÈS DE LA MUSIQUE, POUR CONCLURE.

A M. Lionel Dauriac,
au psychologue de l'art musical.

Comprendre la musique...

Que signifie ce mot? Mais que signifie la musique elle-même? Que dit-elle à ceux qui l'aiment assez pour s'imaginer la comprendre? Et, d'abord, qu'est-ce que la musique? Question préalable et toujours pendante, où se heurte toute conclusion sur un sujet musical.

La musique, avouons-le de bonne grâce, est un art singulier: c'est un art indéfinissable. Et peut-on se flatter de *comprendre* ce qu'on ne saurait *définir?* La musique serait-elle une divinité dont la voix nous arrive, mais dont le langage nous échappe? Une émanation d'une région plus haute ou d'un univers supérieur? La musique est un art déconcertant : de sa part, est-ce force ou faiblesse? Livrée à elle-même, elle paraît incapable de traduire littéralement ce que son auteur pensait ou voyait en l'écrivant; mariée à quelque drame ou poème, elle absorbe tout l'intérêt, s'impose au poète en servante maîtresse, et d'esclave devient reine. *Peintre* ou *poète*, Berlioz ni Wagner n'ont évité victorieusement l'un ou l'autre écueil où la Loreley chante, immortelle. La musique serait-elle une magicienne, dont toute la science ne paraît avoir d'autre philtre que le vague et d'autre dessein que la volupté? Mais ce philtre est capiteux comme l'amour, à tel point que le critique éperdu se demande à chaque instant, avec le poète évocateur de la naissance d'Ève,

Si cette *volupté* n'est pas une *pensée*...

Puissance et faiblesse, — la musique est femme : elle est donc indéfinissable. Demandez-vous, à toute minute, en lisant les

vers du poète, en apercevant le tableau du peintre : Qu'est-ce que la poésie? Qu'est-ce que la peinture? Que signifient-elles? Votre oreille et votre vue vous le disent... ou peu s'en faut! La poésie, comme chacun sait, n'est pas toujours claire; et le sujet d'un tableau ne se livre pas seul; mais toute peinture sans désignation sera fatalement plus précise que n'importe quelle musique alourdie même d'un programme, — un Monticelli, sans doute, excepté... Monticelli, le plus *musicien* des *peintres*, qui bornait sa palette à la symphonie silencieuse d'un tapis d'Orient! Toute symphonie sonore n'aurait-elle point d'autre langage? Et le don de comprendre ce langage se réduirait-il à pénétrer le sélam inexpressif de ses arabesques mélodieuses et de ses combinaisons savantes? C'est ainsi que l'entendent habituellement les musiciens purs; mais les artistes, plus épris, ont l'ambition d'écouter une âme sous la note. Cette ambition serait-elle donc une chimère?

Obermann va nous répondre. Non pas qu'il ait jamais abordé directement le problème! Le héros de Senancour n'était pas assez mélomane, ou plutôt, dans la froide majesté de l'Alpe, ce contemporain de Beethoven inconnu n'entendait vraiment pas assez de musique symphonique pour que le problème s'imposât à son inquiétude... Mais il a regardé les neiges lointaines; il a retenu des mélodies primitives; à cet univers qui brille et qui chante, Obermann philosophe a fait ce reproche terrible : « *J'y cherchais la vie de l'âme; il ne la contient pas.* » C'est-à-dire que cette *belle* nature, qui semblait *expressive*, ne l'est plus, quand le vent tourne...

Et, pour peu qu'on veuille y réfléchir, le procès de la Musique est identiquement le même que le procès de la Nature. Obermann, parfois, n'aime plus la nature parce qu'elle ne parle plus assez haut pour le tourment de son cœur; Hoffmann, au contraire, n'aime plus la musique parce qu'elle parle trop fort et que sa caresse devient une blessure : querelles d'amoureux, nous l'avons dit, qui n'incriminent qu'une influence trop délicieusement tyrannique ou qui voudraient que l'objet aimé répondît mieux à leur caprice intérieur! Nature et musique n'en peuvent mais : elles demeurent absolument étrangères à toutes les généreuses ou malignes intentions que nous leur prêtons

dans le secret de notre exigence; or, n'est-ce pas là précisément ce qu'il faudrait démontrer ?

Ce que dit la musique est analogue à ce que dit la nature : tel est le corollaire extrait de la formule un peu rageuse de notre Obermann. Et, pour pénétrer la similitude ou l'analogie de ces deux « langages », observons d'abord ce que la nature nous prête et ce que notre *moi* complaisant lui donne. Un même paysage, par exemple, apparaît tout différent sous la magie des saisons et des heures, et par la seule transition de l'éclat du jour à la tendresse de la nuit. La nuit même, en son mode mineur, accepte bien des tons : Obermann amoureux la voit douce; sa rêverie *prud'honienne* y verse la volupté dans les tièdes ombres; mais un froid rayon de lune accentuera plus tragiquement la ruine romantique; selon les poètes, l'astre mort verse son pâle enchantement, sa pâle flamme : autant de nuances. Une matinée me glisse sa fraîcheur et j'en fais de l'espoir; un rayon matinal m'entretient de la prison de Socrate. Le soleil disparaît, l'idée passe. Une tombée de neige crépusculaire devient une modulation soudaine, une transposition visible, et tout change : l'aspect des vieilles rues, et l'impression que j'en reçois, et l'expression que je leur confère; tout revêt un linceul : et la nature, et mon âme. Au petit jour, selon la couleur du temps qui fait, dit-on, l'humeur des gens, chacune des atmosphères naturelles peut devenir ainsi l'invitation à la tristesse ou l'équivalent de la joie : influence et signification de ces « riens heureux » ou troublants, auxquels Obermann déjà prêtait un « rôle expressif » !

Il y a, dans cet accord, deux termes à distinguer : influence extérieure sur le *moi;* puis réaction soudaine de l'âme en éveil, car Obermann lui-même nous a prévenus que les impressions du dehors agissent moins selon leur nature, que d'après les dispositions qu'elles rencontrent : le même rayon ne touchera pas également deux individus. « Le métal que l'art a poli reçoit l'image d'une partie de l'univers; nous la recevons comme lui. — Mais il n'a pas le sentiment de ce contact. — Ce sentiment a quelque chose d'étonnant, qu'il nous plaît d'appeler divin... » Donc, une influence fatalement subie, mais aussitôt transformée, assimilée, développée comme un thème varié par un génie

créateur : travail de plus en plus conscient chez le psychologue ou l'artiste éclairé. « Je rends au public ce qu'il m'a prêté », disait La Bruyère. Nous rendons en sentiment au monde extérieur ce qu'il nous prête de sensations. L'amour aussi reçoit de la beauté l'ivresse, mais il lui rend au centuple; les cieux se réfléchissent dans la goutte d'eau de pluie « qui s'évapore au premier vent »; notre regard mortel reflète aussi la voûte céleste, mais en y mêlant l'expression d'une âme. Renan va plus loin : « L'homme fait la beauté de ce qu'il aime et la sainteté de ce qu'il croit. »

Il se peut donc que la nature (ou ce que nous appelons ainsi) ne contienne pas réellement cette « vie de l'âme » que lui demandent les rêveurs; mais elle nous suggère, en tous cas, ce qui n'est point en elle. Et, subjectivement, cela suffit pour nous émouvoir. La tristesse des choses n'existe qu'en nous : « *L'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme.* » Un paysage naturel n'est pas, à proprement parler, comme le croyait Amiel, « un état de l'âme » (1); mais il crée mystérieusement, il féconde, il inspire, il provoque cet état mental, il y *correspond*. Entre la nature et l'homme, il y a réconciliation par les correspondances mystérieuses :

> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité...

Cette unité, c'est la conscience. C'est l'imagination de l'amoureux d'art. Eh bien ! par un phénomène psychologique à retenir, tout ce que nous venons d'appliquer aux impressions écloses de la nature extérieure s'adresse également aux impressions nées de la musique, le plus *intérieur* et, par conséquent, le plus *romantique* de tous les arts. N'est-il point déjà trop évident que la musique est, dans un sens un peu différent, plus restreint, « l'état d'une âme », puisque la mélodie, qui n'est pas dans la nature, ne chante que dans le cœur de l'homme? Donc, en un sens, il n'y a pas de musique absolue, et toute musique, même

(1) *L'état d'âme* d'Amiel n'a pas enfanté moins de contre-sens que le *lacrymæ rerum* de Virgile depuis M. de Chateaubriand ! — Sans invoquer Obermann, M. Lionel Dauriac est arrivé, par ailleurs, aux mêmes constatations dans son bel *Essai sur l'Esprit musical* (Paris, Alcan, 1904).

la plus abstraite, est le portrait idéal de son auteur. Au même titre, un paysage écrit par George Sand ou peint par Corot est, dans son silence pittoresque, la plus musicale, la plus subjective et la plus humaine des peintures. Et, fatalement, les ennemis du paysage (1) le condamnent à la même impasse décadente que la sensuelle ou divine musique...

Mais le problème de l'expression musicale reste béant comme un précipice sous les pas inquiets d'Obermann. Si la musique exprime quelque chose, comment ne parvient-elle pas à l'énoncer clairement? Ce que l'on conçoit bien... — Si la musique n'exprime rien, comment parvient-elle à nous ravir comme le sourire « fait pour tout entraîner »? Un précurseur de Hanslick (2), ce Chabanon qu'Obermann avait lu peut-être, la voulait purement décorative : mais le décor d'un mur d'escalier me bouleverse-t-il, à moins que je ne monte vers un sanctuaire d'espoirs ou de souvenirs? Il est loyal d'ajouter que Balzac disait profondément : « En contemplant des arabesques d'or sur un fond bleu, avez-vous les mêmes pensées qu'excitent en vous des arabesques rouges sur un fond noir ou vert? Pourtant, dans l'une comme dans l'autre peinture, il n'y a point de figures, point de sentiments exprimés, c'est seulement de *l'art pur* et, néanmoins, nulle âme ne restera froide en les regardant. »

Continuateurs imprévus d'Obermann, Hoffmann et Balzac s'accordent pour affirmer que la musique ne *peint* rien avec précision, pas plus un événement qu'un sentiment; la musique ne définit rien ; l'appeler un langage est une équivoque. « Querelle de mots », en effet! La musique ne *décrit* rien, mais elle *suggère* tout. Et comment la musique peut-elle suggérer la « vie de l'âme » qu'elle ne saurait contenir avec certitude? — Absolument comme la nature, en nous prêtant des impressions auxquelles nous rendons avec usure. Toujours les germes cachés dans la bourse d'or, et fécondés par l'industrie d'un bon cœur ou d'une âme vive! Toujours la mystérieuse intervention des correspondances, depuis la naïve association d'idées dans le

(1) Chenavard, imbu des idées antiques de Michel-Ange et de M. Ingres.

(2) Cf. *Chabanon précurseur français de Hanslick (le Ménestrel* du 2 octobre 1904), dans notre série de notes sur la *physionomie* de la musique et sa vertu moins *expressive* que *suggestive.*

cerveau d'Obermann, où le ranz des vaches devient une peinture alpestre, tel un parfum chargé de souvenirs, jusqu'à ces rustiques bouffées de cuivres lointains où l'âme d'Amiel découvrait « une puissance nostalgique indéfinissable ! » Nature ou musique, — c'est toujours la chaîne des sensations qui compose un sentiment, sous ces deux formes ! Une lampe d'automne angoisse ma solitude, en lui parlant d'un foyer... La vague musique, à son tour, devient « un état de l'âme ». Pareille à cette lampe, à tant de regards mortels, elle *inspire* ce qu'elle ne *contient* pas...

Enfin, plus éloquemment que le monde visible, la musique nous *émeut* parce qu'elle nous *remue* (1); et notre Obermann encore, ce grand musicien qui ne savait peut-être pas ses notes, a deviné ce rapport psychologique entre les mouvements de la matière et les mouvements de notre âme, ces vibrations harmoniques aux élans de notre être, ces envolées consécutives à tout ébranlement nerveux : parmi les harmonies sauvages d'Imenstrôm, il compare son doute à des « lueurs orageuses dans une nuit sinistre » ; en vrai paysagiste romantique, il avoue « qu'il aime beaucoup ce mouvement des airs », ajoutant :

Si j'avais à sortir de la vie ordinaire, si j'avais à vivre, et que pourtant je me sentisse découragé, je voudrais être un quart d'heure devant un lac agité : je crois qu'il ne serait pas de grandes choses qui ne me fussent naturelles.

Parole capitale, et qui rend au *non-moi* toute « la vie de l'âme » dont il est capable ! Remplacez aussitôt ce lac agité par un orchestre éblouissant, qui s'élève de l'ombre à l'aurore en soulevant le crescendo final de l'*Ut mineur* : vous avez « la musique expressive des rythmes passionnels », c'est-à-dire la moins décevante philosophie qu'un penseur ait, jusqu'à présent, donnée de la musique ! (2). Une atmosphère nouvelle de sonorités enfante une autre âme ; et le tourbillon d'une tempête alpestre ou beethovénienne fait d'un paisible auditeur le plus éphémère, hélas ! mais le plus exalté des héros. Et point de littérature ici,

(1) Excellente formule de M. Edmond Goblot, d'après M. Dauriac, dans la *Revue philosophique* (numéro de juillet 1904).

(2) Théorie de M. Dauriac, invoquant MM. F. Brunetière et Mathis Lussy (1904).

mais la chaude suggestion d'un souffle naturel ou de l'art pur !

Il était dit que notre Obermann se montrerait instinctivement précurseur jusqu'à la fin de cet hommage à sa modestie centenaire et divinatoire ! Il fut surtout un grand musicien, dans ses pressentiments d'artiste non moins que dans ses nobles périodes émues par la nostalgie du néant ; il fut musicien parce que, joyeux ou douloureux, selon qu'on le chante (1), le grand air d'*Orphée* lui criait que « le sens musical n'est pas tout entier dans les notes » ; parce qu'il a si tôt senti que *tout peut être symbole* et que *la vie réelle de l'homme est en lui-même.* Il apparaît à son plan, au seuil du siècle de la musique, en homme pour qui le monde *intérieur* existe. A travers les pages jaunies de son roman démodé, la sombre et chaleureuse incertitude d'Obermann nous propose, avec une acuité de perception sans pareille encore en son temps, une nouvelle critique, toute musicale, étayée non plus sur des principes caducs ou des documents touffus, mais sur la vie spiritualisée des sens, sur la spiritualité de la sensation.

Beethoven est le torrent qui gronde ; Obermann, le filet d'eau qui murmure en un pré nocturne... A sa voix grave d'outre-tombe, la physionomie de la musique se ravive, l'avenir se rouvre comme un couchant dans un ciel nuageux ; avec une anxiété voluptueuse, « on pense à des analogies, on s'attend à une *extension* (2) nouvelle de l'âme et des idées » :

Quand les rapports indiqués ont quelque chose de vague et d'immense, quand l'on *sent* bien mieux qu'on ne *voit* leurs convenances avec nous et avec une partie de la nature, il en résulte un sentiment délicieux, plein d'espoir et d'illusions, une jouissance indéfinie qui promet des jouissances sans bornes : voilà le genre de beauté qui charme, qui entraîne. Le joli amuse la pensée, le beau soutient l'âme, le sublime l'étonne ou l'exalte ; mais ce qui séduit et passionne les cœurs, ce sont des beautés plus vagues et plus étendues encore, peu connues, jamais expliquées, mystérieuses et ineffables...

Musiciens, mes amis, cette mélodie en prose n'aurait-elle pas été composée à votre intention ?

---

(1) C'est l'opinion de Boyer cité par Chabanon (1787).

(2) Beethoven aussi parle du pouvoir *illimité* de son art.

NOTES ET DOCUMENTS

I

QUELQUES DOCUMENTS NOUVEAUX SUR « OBERMANN PRÉCURSEUR ET MUSICIEN » (1)

A mes amis inconnus,
les Sénancouriens.

Les *Stendhaliens* sont connus. On connait moins les *Sénancouriens;* j'allais écrire plus volontiers les *Obermanniens :* quand on évoque Sénancour (2), ne voit-on pas toujours Obermann contemplatif sous de vieux arbres aux longues ombres? L'argent des bouleaux frémit sous le baiser d'une lueur lunaire, et le philosophe apparait...

Notre étude récente sur ce *precurseur* trop oublié nous a valu toute une correspondance à la fois docte et cordiale; et nous y trouvons surtout la preuve d'un culte discret, mais persistant : quelques lettres, un souvenir, n'est-ce pas toute la vie?

Les *Obermanniens* sont moins nombreux que les *Stendhaliens :* ils n'en sont que plus sympathiques. Ce nous est une joie, discrète aussi, de constater que nous ne sommes pas seuls à vénérer une romantique mémoire avec notre confrère Edmond Pilon. Depuis la fin de notre étude, quelques documents nouveaux nous sont parvenus : ils nous permettent de corriger ou de compléter plusieurs de nos dires. Remercions aussitôt le maitre Mathis Lussy, le comte d'Eggis, M. Joachim Merlant. De ce dernier, la *Bibliographie des Œuvres de Sénancour* (3) et des principales appréciations sur ces œuvres contient de l'inédit : nous voici donc mieux renseignés sur la famille peu tapageuse des amis d'Obermann. Cette famille est peu nombreuse; elle n'augmenterait soudain que si la mode s'en prenait jamais à l'ombre recueillie du penseur : « Avez-vous lu *Obermann?* » demande un jeune homme à une

(1) Cf. *le Ménestrel* du 28 janvier 1906 au 18 mars 1906.

(2) Sénancour, avec un *é*, sans *t* final.

(3) « Documents inédits », 1 broch. in-8°; Paris, Hachette, février 1905.

jeune fille dans *Une nichée de gentilshommes* de Tourgueneff; que cette question soit reproduite un beau jour à la plus belle page d'un roman mondain, et, le lendemain, les amis d'Obermann seront légion.

Cette famille spontanée n'est pas fort ancienne : on n'y fête point de centenaires. En 1804, en été, dans l'attente ou la surprise de grands événements plus décoratifs, les Parisiens se souciaient peu de la naissance d'un rêveur... Et le jeune Charles Nodier n'allait parler de lui dans ses *Tristes*, en 1806, que pour le plaindre de ne point sentir Dieu dans la nature qu'il sent si bien! Mais, trente ans plus tard, en 1833, année de la résurrection d'*Obermann*, — de sa seconde et véritable naissance, — où tous les arts semblent s'être donné le mot pour le faire revivre, George Sand pouvait écrire, dans son article du 15 juin de la *Revue des Deux Mondes* (qui deviendra sa *préface* à l'édition de 1840), en définissant trop élégamment le mal secret d'un héros de la pensée, né trop tôt : « Dès le temps de sa publication, Obermann excita des sympathies d'autant plus fidèles et dévouées qu'elles étaient plus rares... N'encourant pas les trompeuses jouissances d'un grand succès, il fut préservé de l'affligeante insouciance des admirations consacrées et vulgaires. Ses adeptes s'attachèrent à lui avec force et lui gardèrent leur enthousiasme comme un trésor apporté par eux seuls, à l'offrande duquel ils dédaignèrent d'associer la foule... Nous avons été de ceux-là... »

Déjà, fier de sa découverte (sans doute, sur les quais), Ampère avait porté les deux tomes d'*Obermann* à ses amis d'Auteuil, causant dans l'ancien salon d'Helvétius où se groupaient les derniers idéologues, héritiers du XVIII^e^ siècle, autour du comte Destutt de Tracy; déistes ou croyants se disputaient sur ce livre; et Jules Bastide, et Pierre Leroux, et Ballanche le mystique, et l'étrange Henri Latouche, l'éditeur de Chénier, le connaissaient. Déjà, le 21 janvier 1832, dans la *Revue de Paris*, avait paru « l'article révélateur » de Sainte-Beuve qui, l'année suivante, se fit l'éditeur et le sauveteur d'Obermann oublié ; pendant trente-cinq ans, de 1833 à 1868, l'auteur des *Lundis* et des *Portraits contemporains* ne cessera d'opposer l'âme de Sénancour à l'art de Chateaubriand (1); et tous les Romantiques feront chorus, sans toujours comprendre la religiosité sans dogmes ou la hautaine résignation d'un sage « à qui la force a manqué de peu pour devenir un saint ».

Le poète en prose du *Centaure*, Maurice de Guérin du Cayla, subit son influence mélancolique sous les ombrages bretons de la Chesnaye; Clémence Robert appelle Sénancour « un roi de l'intelligence » et dé-

(1) Voir la XIV^e^ leçon de Sainte-Beuve sur *Chateaubriand et son groupe littéraire.*

crit en vers *la Maison d'Obermann;* le Balzac des *Illusions perdues* n'est pas moins lyrique : « Il existe un magnifique livre, le *pianto* de l'incrédulité, *Obermann* qui se promène solitaire dans le désert des magasins, et que, dès lors, les libraires appellent ironiquement un rossignol; quand Pâques arrivera-t-il pour lui ? Nul ne le sait ! » Le Champfleury du *Réalisme* ne l'ignorera point davantage. Un ennemi de la musique, qui la définit le plus sensuel de tous les arts, le religieux Victor de Laprade, a le courage d'oublier Sénancour dans son histoire un peu tendancieuse du *Sentiment de la Nature avant le Christianisme et chez les Modernes;* et trop d'histoires littéraires ne nomment même pas l'auteur de tant de beaux hymnes en prose qui resteront parmi les plus belles pages de la langue française ! Mais l'ardent Michelet admire son devancier dans l'analyse de *l'Amour;* en son *Journal intime* et posthume (1883), Amiel caractérise profondément sa tristesse; les critiques littéraires et musicaux ne l'oubliaient point tout à fait : en 1861, un des plus assidus collaborateurs du *Ménestrel*, Barbedette, notait l'influence d'Obermann sur les nocturnes de Chopin; en 1864, dans ses essais de « critique naturelle », Deschanel la signalait dans l'évolution de George Sand.

Enfin, après plusieurs essais importants, le spiritualiste Jules Levallois consacrait tout un livre, en 1897, à celui qu'il appelait, comme nous, d'instinct, *un précurseur;* un an plus tard, à Helsingfors, en Finlande, Alvar Tornüdd en faisait autant. Des inédits illustraient ces fortes études. Et dans l'*Ermitage* de juillet 1904, le délicat portrait de « Pyvert de Sénancour » par Edmond Pilon encadrait la noble figure du penseur des paysages qu'il avait tant aimés ! Musiciens ou paysagistes seraient ingrats d'oublier l'un des philosophes les plus émus par la nature; or, dès 1878, la préface du catalogue de la collection Laurent Richard disait justement : « *Les Gorges d'Apremont*, de Théodore Rousseau, nous transportent dans une bruyère de la forêt de Fontainebleau et nous font comprendre la mélancolie d'Obermann. » Sainte-Beuve ni Burty n'eussent pas mieux dit.

La meilleure part de ces documents inédits ou peu connus est extraite par nous de la *Bibliographie* qui nous parvient; et que nos lecteurs ne soient point trop surpris d'une telle poussée d'érudition, car nous devons toute cette belle science à M. Joachim Merlant, professeur à la faculté des Lettres de Brest, qui dédie sa substantielle brochure à M. Boisseau, « en souvenir d'un culte commun de Sénancour ». Décidément, les Stendhaliens n'ont qu'à se bien tenir ! Et ce n'est pas tout. Gardons-nous d'oublier la thèse de M. Merlant sur le *Roman personnel*, et les *Idées littéraires au XIX^e^ siècle*, d'Alfred Michiels, et plusieurs autres

écrits (1) cités par M. Merlant. De plus, dans ses trois numéros de janvier, d'avril et de juin 1906, la *Revue Latine* a commencé, sous ce titre attrayant : *Sénancour et Sainte-Beuve*, la publication, par M. Merlant, d'une correspondance inédite entre Sénancour, sa fille, Sainte-Beuve, Ferdinand Denis, George Sand et Mme A. Dupin.

Enfin, voici que M. G. Michaut, maître de conférences à la Sorbonne (qui s'est occupé déjà de Sainte-Beuve), entreprend, dans la *Revue Bleue*, la publication complète d'un manuscrit inédit, donné à la bibliothèque cantonale de Fribourg : une *Biographie de Sénancour* par sa fille, Mlle Virginie-Eulalie-Pauline de Sénancour, et qui remonte à 1850. Les rapides extraits de la *Revue Latine* accroissent notre impatience de tout lire dans la *Revue Bleue*... O Sénancouriens ! nous aurons bientôt de beaux prétextes de rêverie !

Et puisque le travail le plus consciencieux n'est jamais définitif, que le Sénancourien par excellence, M. Joachim Merlant, nous autorise à lui signaler quelques omissions en sa *Bibliographie :* 1° Dans le très curieux livre intitulé Fontainebleau, *paysages, légendes, souvenirs, fantaisies, — hommage à C.-F. Denecourt* (1855), où se lit le fragment d'une lettre romantique de George Sand (août 1837) que nous avons citée nous-même, un des derniers bohèmes, Théodore Pelloquet écrit plus loin sept pages sur la *Forêt de Fontainebleau et M. de Chateaubriand*, assure qu'il y a des modes pour les paysages comme pour le reste et nomme M. de Sénancour « le premier écrivain éminent qui rendit justice à la forêt depuis les poètes de la Renaissance », et cela « dans une prose limpide où l'élégante et sobre netteté du français du XVIIIe siècle se marie à une poésie mélancolique et rêveuse d'un sentiment tout moderne ». — 2° Le manuscrit du *Journal d'Eugène Delacroix* contient plusieurs extraits d'*Obermann*, et le peintre invoque souvent ce livre de chevet. — 3° Fromentin le nomme dans le chapitre IV des *Maîtres d'Autrefois* (*Revue des Deux Mondes* du 15 février 1876, pages 793-94), lorsqu'il esquisse à vol d'oiseau l'évolution du paysage et qu'il oppose « le coup d'œil d'ensemble, les formules sommaires » des Jean-Jacques ou d'Obermann aux *descriptions* détaillées des contemporains. Les peintres ont toujours eu quelque penchant pour ce livre. — 4° Enfin, qu'il nous soit permis de nous citer nous-même (2) et de rappeler ici

---

(1) De MM. Joseph Texte, A. Le Breton, Charles Morice, Chr. Maréchal, Sabatier, V. Giraud (ce dernier dans la *Revue de Fribourg*, 1904).

(2) Cf. Raymond Bouyer, *le Paysage dans l'Art* (Paris, extrait de *l'Artiste*, 1893); chapitre III : Obermann devancier des peintres de 1830 et de l'École de Barbizon; — *Salons de l'Artiste* (1894-99), *passim*; — « Le Centenaire d'Obermann », *Revue Bleue* du 10 décembre 1904; — *Le Secret de Beethoven*, chapitre VI, page 62 (Fischbacher, 1905).

que notre double inclination pour le paysage et pour la musique nous a fait chérir de bonne heure le nom lointain de Sénancour.

On aimerait à illustrer cette bibliographie du portrait de l'auteur d'*Obermann;* mais l'iconographie sénancourienne est fort pauvre : on voit bien que le peintre profond de la nature n'a jamais été, ne sera jamais populaire! Qu'y a-t-il? Un croquis dans la notice nécrologique de *l'Illustration* du 31 janvier 1846; un portrait à Fribourg, chez M. le comte d'Eggis, petit-neveu du philosophe; à la Bibliothèque Nationale, rien qu'une héliogravure d'après le médaillon sévère de David d'Angers, daté de la grande année de résurrection, 1833, et dont la correspondance nomme flatteusement l'auteur. Personnellement. nous n'avons encore trouvé ni plus ni mieux.

La *Bibliographie* de M. Merlant catalogue en revanche les trois grandes éditions françaises d'*Obermann:* Paris, 1804 (1), 1833, 1840. Pour obvier à tout grief d'inadvertance, rappelons que la lettre XC n'apparaît qu'en 1833, que la lettre XCI et les derniers fragments sans date, notamment l'exquise consolation par les fleurs, ne sont recueillis que dans la dernière édition. En parlant de Beethoven, contemporain de Sénancour, et d'un autre chef-d'œuvre centenaire et méconnu, n'avons-nous pas ému les scrupules de la plus bienveillante critique en paraissant confondre la *Léonore* primitive de 1805 avec le *Fidelio* remanié de 1814? La critique portait juste.

De cette forêt de documents, dégageons seulement et très brièvement aujourd'hui trois points : le mariage de Sénancour, évité par Obermann; quelques preuves nouvelles de l'instinct musical d'un précurseur; les inspirations que Franz Liszt, ami de George Sand, dut à la lecture passionnée d'*Obermann*, à ce beau poème d'un « grand poète avorté ».

---

(1) OBERMANN. Lettres publiées par M. de Sénancour, auteur des *Rêveries sur la nature primitive de l'homme;* 2 vol. in-8° (Paris, Cérioux, an XII, 1804). — « Étudie l'homme et non les hommes. »

II

LE MARIAGE DE SÉNANCOUR : OBERMANN ET FONSALBE. -- « OBERMANN » PRÉCURSEUR ET LE « SURHOMME » DE NIETZSCHE

Au maître Mathis Lussy, l'analyste de l'Expression musicale et de l'Anacrouse.

Dans notre étude sur OBERMANN PRÉCURSEUR ET MUSICIEN, nous avons identifié volontairement l'auteur et le héros du roman : Sénancour, Obermann furent presque toujours, pour nous, *synonymes*, comme ils l'étaient pour le biographe que fut sa fille et pour les intimes du philosophe, à l'époque romantique de la résurrection de son œuvre; vers 1833, les amis et correspondants de Sénancour l'appelaient familièrement « Obermann ». Et, réciproquement, dans *le Secret de Beethoven* (chap. VI, page 62) aussi bien que dans la présente étude (chap. II), nous écrivions : Sénancour et Beethoven ne connaîtront jamais ce bonheur idéal qu'ils rêvent secrètement : la solitude avec une femme aimée. Dans un sublime passage du livre de *l'Amour*, Sénancour lui-même exprime, avec une simplicité d'autant plus émouvante, cet immense regret. Et n'est-ce pas un trait de ressemblance de plus entre les deux contemporains qui comprirent l'ivresse de la lutte et la religion de la joie, dans le néant de tout ce qui fait la vie?

Mais gardons-nous de confondre ici l'auteur avec son héros; la destinée de Sénancour fut plus cruelle encore et, dirait le poète, plus tragique : il s'était marié. M. de Sénancour fut époux dès sa jeunesse, et sans être heureux.

Distinguons donc, un instant, Obermann et Sénancour. Dans ce roman, j'allais dire en cette élégie par lettres, où le rêveur écrit à quelque mystérieux correspondant qui ne répond jamais, Obermann parle plusieurs fois d'un ami, M. de Fonsalbe : il le plaint d'avoir trop tôt brisé son destin par un mariage; l'aventure se passe aux colonies, à la Martinique : « ruiné, et de plus marié », telle est la double infortune d'un jeune noble au temps de la Révolution.

Ici, — le fait n'est pas sans exemple dans les romans d'analyse, — le romancier s'est curieusement dédoublé : son Obermann personnifie ce qu'il aurait souhaité d'être, et Fonsalbe ce qu'il avait été réellement ; l'un représente l'homme idéal, rêvé par les romantiques adeptes de Jean-Jacques autant que par les classiques élèves de David ; l'autre esquisse le personnage réel, le rôle que Sénancour a joué dans la vie ; et le mariage de Sénancour, c'est l'histoire de Fonsalbe.

On s'explique maintenant pourquoi le philosophe, partisan résolu du divorce, parle toujours avec amertume de l'amour conjugal, avec ironie de ses panégyristes ! Obermann reconnaît « qu'une union sans amour peut fort bien être heureuse » ; mais il soupire, en songeant au sort de Fonsalbe : « Que la vie est mélangée ! Que l'art de s'y conduire est difficile ! Que de chagrins pour avoir bien fait ! Que de désordres pour avoir tout sacrifié à l'ordre ! Que de troubles pour avoir voulu tout régler, quand notre destinée ne voulait point de règle ! » Et l'auteur du livre de *l'Amour* ajoutera bientôt : « Complaisant lorsqu'il faudrait être circonspect, on s'expose par des condescendances irréfléchies à de longs regrets, et des motifs passagers font prendre des résolutions irrévocables... » Pénible souvenir de l'union plutôt malheureuse que M. de Sénancour avait contractée dès sa vingtième année, en 1790, à Fribourg, — des difficultés grandes et nombreuses, nées de cette union mal assortie !

Obermann permet d'entrevoir ce que nous dévoile aujourd'hui la *Biographie* posthume, écrite en 1850 par la fille du penseur malheureux : après une enfance qu'Obermann se rappelait « casanière, inactive et ennuyée », la jeunesse inquiète et mélancolique de M. de Sénancour avait gagné secrètement la Suisse pour échapper au séminaire, et partageait inégalement ses longues heures de solitude entre la peinture et la rêverie ; désespérant d'égaler jamais les maîtres, le jeune rêveur dépose bientôt la palette ; sa faiblesse le détourne des voyages lointains... Et le voilà dans une famille patricienne, à Fribourg, ville bâtie sur des rochers, baignée par un torrent, esquissant un roman sentimental avec une demoiselle de la maison qui ne s'y trouvait guère heureuse. Regards, confidences, fleurs cueillies, soirées animées par des chants : car Marie « avait une voix étendue et empreinte d'une majestueuse mélancolie ». Cette voix bouleversa le jeune étranger ; cette voix l'arrêta, « dans ce concours de séductions qui berçaient sa pensée rêveuse » ; et, remarque à souligner dans un journal musical, à la fin d'une pareille étude, c'est la musique qui fixa le choix d'un admirateur de Jean-Jacques en parachevant le *romantisme* du décor *alpestre !*

La retraite d'un prétendant a compromis la jeune fille ; Sénancour

l'épouse ; mais son mariage est contemporain de sa ruine ; et, dans l'adversité, les caractères se combattent. Orphelin bientôt, veuf ensuite, le jeune rêveur se retrouve plus seul au monde que jamais... « Vie agitée, errante et sans lendemain », partagée entre Paris, où s'édite son premier livre (1), et la Suisse, où s'achève *Obermann* d'après nature et d'après une âme.

Dans *Obermann*, on lit : « Fonsalbe a un fils et une fille. » Et dans la *Biographie :* « Mon père... fit en 1802 son dernier voyage en Suisse, où il retrouva ses deux enfants qu'il avait perdus de vue depuis des années... » Après une enfance difficile, le fils de M. de Sénancour devint officier de marine, comme le sera le fils de Berlioz ; il était officier retraité déjà, quand il fut l'un des témoins au mariage de notre vénéré collaborateur Mathis Lussy, sous le second Empire.

En apercevant son front soucieux, la fille de l'auteur d'*Obermann* « pressentit au premier abord une vie triste et pénible » ; âme vive et romancière précoce, M^lle^ de Sénancour se fit la compagne de son père, l'Antigone du philosophe désenchanté ; sous une allure robuste et quelque peu virile, elle cachait l'indécision paternelle, sa sauvagerie fière, cérémonieuse et timide. Elle consola sa vieillesse et protégea sa mémoire.

Ces quelques documents, où la musique a sa place, éclaircissent non seulement le problème d'une existence, mais le romantisme d'un livre, le caractère germanique, helvétique, d'*Obermann*, et jusqu'à son nom « teuton-welche », comme le caractérisait l'auteur lui-même dans une lettre. Par ses voyages et par son alliance prématurée, l'écrivain français, d'origine lorraine, a parfois mérité le nom de philosophe gallo-fribourgeois, franco-suisse ; en souhaitant bon voyage à Sainte-Beuve, le 18 octobre 1837, le vieillard dit « trois Suisses » pour se désigner lui-même avec sa fille et son fils ; il ajoute : « Et Chillon ! et Montreux ! » avec la conviction du souvenir. Le nom d'*Obermann*, enfin, n'était-il point, dès 1804, des plus *alpestres* ? Et dans un de ces courts billets suggestifs dont il a le secret, le maître Mathis Lussy nous fait remarquer que ce nom d'*Ober-mann* contient déjà le *sur-homme* de Nietzsche, de même que l'homme idéal de Jean-Jacques et des philosophes sentimentaux de la fin du XVIII^e^ siècle précède la conception moderne, mais très classique au fond, d'une âme supérieure au sein d'une robuste nature, dans une atmosphère tonifiante et silencieuse qu'idéalise la nostalgique mélancolie du ranz des vaches.

---

(1) Les *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1799). — Viennent ensuite : *Obermann* (1804) ; *De l'Amour* (1806) ; *Libres Méditations d'un solitaire inconnu* (1819) ; *Isabelle* (1833) ; etc.

III

SENANCOUR ARTISTE — ET FRANZ LISZT INSPIRÉ PAR « OBERMANN »

A mon érudit confrère M.-D. Calvocoressi, dernier biographe de Liszt.

En confrontant le roman d'*Obermann* et la *Biographie* de Sénancour, nous avons découvert entre l'auteur et son héros une différence capitale dont la critique toujours trop littéraire ne semble pas s'être souciée: Obermann reste célibataire, et Sénancour s'était marié.

Mais, par ailleurs, il y a ressemblance, identité presque, entre l'homme réel et le personnage fictif; le portrait, qui seul demeure, ressemble à l'original : Obermann, l'*alter ego* de Sénancour, est à la fois ce qu'il fut et ce qu'il voulait être; et Sénancour reconnaissait volontiers « qu'Obermann est souvent *lui* ». Ses amis posthumes y retrouvent son âme indécise avec noblesse, inquiète avec résignation; sa religiosité sans dogmes et son silence un peu fier; sa « réserve timide » et son isolement un peu mystérieux; sa vie moins vécue que rêvée, sa lente rêverie dans un paysage de solitude et de ruines; son éternelle plainte d'oiseau blessé, réduit à s'ignorer lui-même, sans risquer jamais son essor; ses infirmités prématurées, qui l'apparentent de plus près à l'âme souffrante et religieuse de son grand contemporain Beethoven; bref, l'embarras, le recueillement volontaire et forcé, le grand secret de mélancolie du plus discret des auteurs et des hommes...

Et quand on fait plus ample connaissance avec l'auteur trop oublié d'*Obermann*, ce n'est pas l'homme seulement qu'on reconnait, mais l'artiste, le contemplateur instinctif des beautés naturelles dont ses contemporains ne se préoccupaient guère encore, le *devancier* de Chateaubriand, le peintre isolé, donc original et méconnu, le paysagiste éloquent qui continuait à peindre avec peu de mots, l'amoureux de la musique vivante et des mélodies primitives. Cette « manière de sentir », que la romantique M^me^ A. Dupin trouvait « si vraie et si pénétrante », et qui colore étrangement les plus belles « lettres » d'*Obermann*, apparaît dans la correspondance et dans tout ce qui nous reste du philo-

sophe : une heure de liberté devant l'océan l'instruisait plus que les plus volumineux in-folio; M. de Sénancour aimait, comme son héros, la voix étouffée des cors au clair de lune, un site sauvage, le fracas des torrents et les étranges murmures des mers.

Une lettre datée de 1837 nous dit « qu'il est question de musique dans un endroit des *Libres Méditations* »; et la piété sénancourienne de M. Joachim Merlant a retrouvé le passage manuscrit, qui remonte à la fin d'avril 1836; c'est un fragment de la vingt-quatrième de ces *Libres Méditations d'un solitaire inconnu* que Sénancour regardait comme le plus solide de ses ouvrages et le seul capable de résister à l'oubli « qui, au reste, les attend tous... » : le nocturne confident du rossignol sous ses humides ombrages se rappelle encore avoir « entendu le soir, à la lueur des astres, sous le ciel calme, ces accents mesurés, simples, solennels, se répéter en s'affaiblissant, comme le soupir qui, dans sa fatigue et dans sa pureté, monterait vers l'inconnu... La voix même d'une femme jeune et détachée des égarements de la terre ne ferait pas toujours autant d'*impression*... » Plus loin, le sage, en sa haute mélancolie beethovénienne, ajoute : « Soyez le frère de tout homme atteint par la douleur. »

La *Biographie* de Sénancour (1), par sa fille, est venue confirmer ces aspirations musicales :

Il n'admettait pas la beauté d'un site dépourvu d'eaux vives. Toutes les fois qu'il a demeuré auprès d'une chute d'eau, il allait écrire au bruit de cette voix puissante. C'était pour lui un *accord* avec lequel son style, essentiellement descriptif, devait s'harmoniser. Il ne s'arrangeait point du silence. A défaut de cascades, ou du vent orageux à travers les arbres de hautes futaies, il aimait le roulement des équipages sur le pavé, au centre d'une capitale. Quand on le félicitait du calme qui régnait autour de lui, rue de la Cerisaie, où du moins il avait un petit jardin, on était bien surpris de l'entendre dire : « Ce silence me pèse. »

Plus on étudie Sénancour, plus on retrouve Obermann, avec sa prédilection pour les chants d'un caractère simple et pour le parfum des fleurs, pour toutes les *analogies* mystérieuses, pour ces « joies intuitives » qui jettent sur nos doutes la poésie de l'espérance et comme une religion du néant. L'auteur, comme son héros, se déclare toujours tout particulièrement « sensible » aux jouissances de l'odorat, « en cela tout asiatique »... Cet Oriental est un impressionniste, un voluptueux qui s'ignore, ondoyant et divers selon l'heure, la minute; M^lle^ de Sénancour écrit de son père :

La société des femmes surtout lui convenait. Il sympathisait avec la finesse

(1) Cf. la *Revue Bleue* du 28 juillet au 25 août 1906.

de leur tact, la délicatesse de leurs paroles. Telle était la mobilité de ses impressions, que l'aspect du monde changeait à ses yeux d'un moment à l'autre, sous l'influence d'une goutte de café, du parfum d'une fleur préférée, ou de quelques voix chantant à l'unisson, souvent même sans cause apparente...

Et sur l'*unisson*, cher à l'oreille de Sénancour autant qu'à l'oreille d'Obermann, une note manuscrite ajoute : « *Son oreille se refusait aux accords trop compliqués de l'harmonie.* » L'auteur lui-même n'avait pas l'instinct harmoniste ou plutôt contrapontiste. Il sentait seulement la musique. Enfin, transformé par le génie de l'écrivain, cet impressionnisme incomplet peut devenir un hymne admirable et devancer le *Childe-Harold* de Byron dans la lyrique effusion d'un sentiment universel :

Souvent, alors, au sein des montagnes, quand les vents engouffrés dans leurs gorges pressaient les flots de leurs lacs solitaires, je recevais, du perpétuel roulement des vagues expirantes, le sentiment profond de l'instabilité des choses et de l'éternel renouvellement du monde... Ainsi livrés à tout ce qui s'agite et se succède autour de nous, affectés par l'oiseau qui passe, la pierre qui tombe, le vent qui mugit, le nuage qui s'avance, modifiés accidentellement dans cette sphère toujours mobile, nous sommes ce que nous font le calme, l'ombre, le bruit d'un insecte, l'odeur émanée d'une herbe, tout cet univers qui végète ou se minéralise sous nos pieds ; nous changeons selon ses formes instantanées, nous sommes mus de son mouvement, nous vivons de sa vie...

Magique morceau de littérature (1) ! Mais quelle joie, surtout, d'apercevoir, à la lumière d'un simple rapprochement, l'homme dans l'auteur, de pouvoir affirmer désormais qu'Obermann n'est pas un littérateur qui déclame, mais un cœur qui s'épanche et Sénancour lui-même, poursuivant, dans une retraite ignorée, « le songe incompréhensible » !

*
* *

Le musical génie de M. de Sénancour devait séduire les musiciens : Obermann inspira Franz Liszt.

En 1837, à la fin d'une longue lettre familière de Sénancour à Ferdinand Denis, le *solitaire* se rappelle beaucoup au souvenir de M. Liszt. Ils s'étaient connus à Paris, quatre ans plus tôt, grâce à « l'obligeante intervention » de M^me^ Sand : c'était en 1833, l'année romantique où les grandes dames, telles de blanches Péris, visitaient le grenier des poètes (2).

---

(1) Cité par Edmond Pilon dans le tome II de ses *Portraits français* (1906) et tiré de la VII^e^ des *Rêveries* de Sénancour.

(2) Voir *le Ménestrel* des 7 et 21 juillet 1904 : allusion de George Sand à la visite de M^me^ d'Agoult dans sa *mansarde* du quai Malaquais.

l'année de la résurrection d'*Obermann*, l'année où Sénancour vieilli naissait à la gloire en se ranimant dans son œuvre, où David d'Angers ébauchait son profil morose, où l'Académie semblait sourire au vieillard, où paraissait le roman d'*Isabelle*, « lettres d'une solitaire » ou d'un Obermann en jupons, qui devait influencer la *Lélia* prochaine de George Sand.

Franz Liszt, le virtuose déjà cosmopolite, est à Paris ; il a vingt-deux ans, l'air énergique et suave reflété dans l'aimable lithographie d'Achille Devéria. Ce n'est pas seulement *René* qui le passionne, comme le prétendra le musicographe Félix Clément (1), qui fait de Sénancour, avec tant d'autres, un imitateur « malheureux » de Chateaubriand! C'est Sénancour lui-même, Sénancour précurseur et ressuscité, dont Mme Sand lui fait goûter les beautés alpestres. Voyageur en Suisse en 1836, Franz Liszt compositeur se rappelle M. de Sénancour et son *Obermann*. De là, deux compositions inspirées par la noble élégie en prose qui retient toute la jeunesse du temps ; ce sont les nos VI et VIII du premier volume des *Années de pèlerinage : — la Vallée d'Obermann* et *le Mal du pays*.

La Vallée d'Obermann n'est pas une « symphonie », comme le croient les littérateurs, mais un morceau de piano, dédié naturellement « à M. de Sénancour », illustré, dans les vieilles éditions, d'une lithographie, paysage alpestre avec de menus touristes au repos. Le paisible morceau commence en *mi mineur* et finit en *mi majeur*, après bien des modulations. C'est un souvenir, contemporain de la lettre (2) de Sainte-Beuve à Sénancour, datée du 19 août 1837 : « Je veux dire à M. de Sénancour que je suis encore en ce moment à Aigle, à l'entrée de cette vallée qu'Obermann a tant connue, en face de ces montagnes que, seul de nos grands écrivains, il a su peindre. » C'est le décor où le *Manfred* de Byron descendait vers l'abbé de Saint-Maurice...

En *mi mineur*, avec son double épisode d'adagio dolente, d'une tristesse que notre confrère Amédée Boutarel devine affectueuse, *le Mal du pays* était précédé, dans l'édition primitive, d'une immense épigraphe occupant deux pages in-folio : le musicien très littéraire adore déjà ces romantiques épigraphes, empruntées à Lamartine, à Byron, à George Sand... Et quelle est celle du *Mal du pays?* — Le « troisième fragment » d'*Obermann*, intitulé : *De l'Expression romantique et du Ranz des Vaches!* ce long fragment qui nous a fourni le titre et l'objet de notre chapitre IV, et que le jeune compositeur a reproduit en manière de préface à sa pièce éminemment nostalgique où la musique se fait âme et peinture, où se révèle « la couleur des sons ».

(1) Dans ses *Musiciens célèbres* (Paris, 1868) ; page 586.
(2) Publiée par MM. Alvar Tornüdd (1896-1898) et Joachim Merlant (1906).

Encore un fait acquis à l'histoire d'OBERMANN PRÉCURSEUR ET MUSICIEN ! « Les plus belles et naïves effusions de couleurs, si rares dans la littérature de 1804, et qui font de M. de Sénancour un des pères de l'émancipation littéraire », ne ravissaient point seulement le lettré Sainte-Beuve, qui les défendait en ces termes originaux contre la vieillesse puriste de l'auteur d'*Obermann* (1); mais elles peuplaient d'images le jeune cerveau du compositeur Franz Liszt, qui partageait l'esthétique toute *sénancourienne* de Mme Sand : « Chaque combinaison des sons, des lignes, de la couleur, dans les ouvrages de l'art, fait vibrer en nous des *cordes secrètes* et réveille les *mystérieux rapports* de chaque individu avec le monde extérieur (2). »

Ainsi donc, à la Bibliothèque Nationale, dans le silence des étés, il nous plaît d'associer l'hommage des artistes de la plume et des poètes de la note à la discrète évocation d'un précurseur, à la lecture de son poème en belle prose résignée que notre jeunesse mélomane a connu pour la première fois dans l'atelier d'un vieux peintre...

---

(1) Sainte-Beuve empêcha fort à propos M. de Sénancour de *retoucher* en 1833 son roman de 1804 ! (Cf. une lettre à Ferdinand Denis, dans *le Livre d'or de Sainte-Beuve*, p. 399).

(2) George Sand, *Lettres d'un voyageur;* — cf. *Spiridion* et *les Sept cordes de la Lyre.* Les romantiques devinaient déjà ce que nous appelons aujourd'hui la *physionomie* d'un morceau de littérature ou de musique.

IV

DERNIER POST-SCRIPTUM D'AUTOMNE SUR *OBERMANN* ET *WERTHER*.

A M. Joachim Merlant,
en toute sympathie « sénancourienne ».

Encore un document, instigateur d'un rapprochement, pour finir! Franz Liszt ne fut pas le seul musicien conquis par *Obermann :* en voici la preuve.

A la fin d'un idéal mois de septembre « aux clairs matins, aux soirs de sang », nous relisions *Werther;* une brillante reprise du « chef-d'œuvre » de Massenet (1) reconduisait notre pensée au juvénile roman de Gœthe. Nous ne sortions point de notre sujet, en interrogeant, dans leur plus beau cas, les origines du pathétique dans l'intimité : Werther associe continuellement son âme à la nature, et ce poète instinctif, dont l'amour sympathise avec les saisons, est sans le vouloir un grand paysagiste ; il compte avec le Jean-Jacques de *la Nouvelle Héloïse* et des *Confessions*, parmi les devanciers sentimentaux d'Obermann (puisqu'un précurseur même est toujours fils de quelqu'un) ; il est au premier rang de ces ardents *paysagistes* à peu près contemporains que Sainte-Beuve invoquera plus tard (2) : Bernardin de Saint-Pierre, Ramond, Sénancour ; en effet, les belles déclamations méconnues de Ramond s'adressaient aux sommets silencieux des Pyrénées vers l'heure où notre Obermann plus sédentaire méditait au pied des Alpes neigeuses, dans la longue vallée du Rhône...

Donc, nous relisions un matin *les Souffrances du jeune Werther*, quand

---

(1) Cf. notre précédente *note*, dans *le Ménestrel* du 30 septembre 1906 : *Une opinion sur le « Werther » de Massenet.*

(2) *Causeries du Lundi* (octobre 1836 ; 16 août 1853 ; 18 septembre 1854). — Sénancour lui-même a parlé de Ramond, dans *le Mercure du XIX^e^ siècle* (tome II, p. 316, année 1823), et le loue sympathiquement d'avoir analysé le pittoresque de la nature dans le décor grandiose des Pyrénées.

une lettre nous reporta brusquement des devanciers d'Obermann à ses héritiers.

Dans la dédicace, « *En souvenir d'un culte commun de Sénancour* », que M. Joachim Merlant avait inscrite au seuil de sa *Bibliographie* de 1905, le nom nous impressionnait : « *A M. Boisseau...* » Était-ce celui dont le portrait figure à gauche en ce groupe d'amis magistralement composé par Fantin-Latour au Salon de 1885, *Autour du piano?*

Un mot charmant vient de nous apprendre que cette tête pensive est celle de M. Arthur Boisseau, le musicien lettré, dont ses amis vantent « la nature délicate et cultivée, d'une curiosité étendue et variée », l'instrumentiste qui longtemps fit partie de la Société des Concerts et de l'orchestre de l'Opéra, l'ami de Fantin et l'admirateur de Sénancour, qui, maintenant, dans sa retraite de Touraine, collectionne les autographes mélancoliques du sage et ses projets vagues, — auteur lui-même d'une *Symphonie sur Obermann...*

Correspondance mystérieuse, et, comme dirait Sénancour, « silencieux indice » de la vie peu connue de l'âme! Menue trouvaille, qui nous apporte à propos le trait d'union tout psychologique entre nos premières sympathies pour Fantin-Latour, pour celui que nous définissions, dès 1892, le *peintre-mélomane* par excellence, et nos essais de *critique comparative* où les suggestives intuitions d'Obermann et d'Hoffmann précurseurs nous ont prêté l'appui de leurs lointains pressentiments pour découvrir dans la peinture une musique muette et pour apercevoir dans l'indéfinissable Musique la ***physionomie*** d'un état de l'âme! Et déjà, dans ce romantique passé qui fut notre jeunesse, plusieurs de ces noms éloquents se mariaient en faibles rimes qui n'iront pas à la postérité :

Clarté de la nuit bleue, harmonieuse opale,
De qui vient la blancheur aux beaux Endymions,
Confidente des ans lointains où nous aimions,
Amoureuse aux yeux clos, dont le rire est si pâle ;

Lueur des soirs d'hiver et des septentrions,
D'où s'épanche un murmure aussi frêle qu'un râle,
Frisson de la petite étoile sépulcrale
Que versait le saphir à l'ombre où nous pleurions :

O Nuit! je te comprends mieux encore et je t'aime,
Quand mon être, obsédé d'un mystérieux thème,
Veut t'identifier au songe d'un Schumann ;

En ce nouveau miroir, où tu renais, si blonde,
Les doux passants, Werther, Novalis, Obermann,
Échangent des secrets plus limpides que l'onde...